ويتجدد الإنجاز .!

مـــع صـــدور الجـــزء الخامس يمكن أن نلمح انتظام مسيرة (جذور) إلى جـــانب شـــقيقتها الكبرى (علامات) التي صدرت قبل عشـــرة أعـــوام وإصـــدارات الـــنادي الأخر كالراوي وعبقر ونوافذ.

ومـــن نافـــلة القـــول الإشارة إلى أهمية ما تشتمل عليه تلك الإصدارات التي تتواتر بما يقدمه الباحثـــون والمبدعون عـــبر الوطن العـــربي ، وهو الأمر الذي يشعرنا بواجب الاستمرار ، ويفرض على قرائنا حركة التواصل والمشاركة في هذه الإصدارات المختلفة .!

من جانب آخر ، يمكننا أن نتأمل في هذه الأبحاث النقدية التي جمعـــتها (جذور) منذ الجزء الأول لتشكل عقدها الخـــاص بها الذي ازدانـــت بـــه ، وهو عقد واسطته التراث العربي الذي انطلقت منه وعبره تلك الأبحاث واستلهمته في تناولها النقدي .

استنطقت تلك الدراســـات تراثنا برؤى حديثة وأســـاليب جديـــدة تكشف عما هو مخبوء ، وتفيض نظـــرات تميل إلى الدقـــة واستنبات تفاصيل لا يتمكن منها ســـوى من امتلك الرؤيـــة والأداة

النقدية ، ما أدى إلى جعل قراءة الموروث قراءات مختلفة عبر .. أربعة أعداد سابقة ، وأوشك أن يمثل مفصلاً مهماً في اللحظة الراهنة .

ويـــأتي هذا الجزء الخامس ليكمل مسيرة تلك الرؤى المتعددة التي جمعها تموضعها حول موروثنا الثقافي العربي ، إذ حوى هذا الجزء دراسات وقراءات في نصوص شعراء كأبي فراس وأبي تمام والمعري . وقـــراءات أخر في نصوص نقدية للجرجاني والمرزباني وغيرهما ، كما حوى هذا الجـــزء قراءات في مفاهيم نقدية كالتحيز اللغـــوي ودور المتـــلقي ومصطلحات الموشحات ، ولم يمنع هذا اشتمال الجـــزء على رؤى شمولية تناولت التراث الشعري العربي والحضارة الإسلامية .

معجب العدواني



أسرار العلائق
بين سيف الدولة
وأبي فراس



محمد رجب البيومي

آخرُ بيتٍ قاله أبو فراس في احتضاره هو قولُه :

زيــنُ الشباب أبو فراس لم يُمـــتّع بالشـــباب

وهـــو صرخةٌ أليمة لم يقلها شاعرٌ يصنع القول في تؤدة ، بل هـــتف بهـــا جريحٌ في معركة وقد لاحتْ لعينه خاتمةُ حياته الأليمة ، فانطـــلقت من أعماقه تحملُ من المرارة ما يجعلُ العذبَ الفرات ملْحاً أجاجــاً ، وهل يقولُ إنسانٌ في مثل موقف اليائس البائس غير ما تُقرِر الحقيقة الفاجعة ، يقرُّرها في اعتراف منطقي، هو في صدقه المؤثر يُغني عـــن كـــل خيـــال تصويري ، وكأن الله ألهمه أن ينطق بهذا البيت ، ليُصــبح مفـــتاحاً لشخصـــيته ، فهو الذيْ نَقض مغاليق قلبه، ويُيسِّر لدارسه أن يقرأ شعره في ضوء ساطع لا يكتنفه ضباب، أجلْ إن مأساة الشاعر الشاب أنه لمْ يُمتّع بالحياة ، وقد يستغرب السامع المتعجّل أن يكـــون الشـــاعر الأمـــير الفارس ذو المحتد الأصيل ، والجاه الأثيل ، والصـــيت المدوّي في دنيا الشجاعة والاستبسال، والنغم الصادح في روض الفـــن الرفيع، أن يكون صاحب هذه الصفات الباهرة الآخذة غير ممتَّع بالحياة ! أما كيف كان ذلك فهذا ما سأحاول أن أكشفه في إيجاز يسير .

لقـــد نشـــأ أبو فراس يتيماً ، إذ تُوفيّ أبوه وهو في الثالثة من عمره، والأيام التي بخلت عليه برعاية أب يُشبِل عليه ويكلؤُه بعطفه لم

تَحْـرمه من أمٍ كريمة ، وضعتْه بين عينيها وجعلته معقد آمالها ، فكان كل شيء في حياتها ، وقد أمّلتْ فيه أن يستعيد مجد أبيه، فوالده سعيد بن حمدان أخ ناصر الدولة بن حمدان صاحب الموصل ، وسيف الدولة بـن حمـدان صاحب حلب ، وقد مات في ساحة الغدْر قتيلاً ، ليترك لوَلده مجد الفتوة فيرثه عنه ، كما ترك له مجد الأسرة الحمدانية فصار أحـد أمـرائها ، تعـلمُ أمُّه ذلك ، وتحرصُ على أن يُعيد الطفلُ في مستقبله مجد أبيه ، ولكن أسفاً كان يعصر قلبها حين ترى الأطفال من أولاد عَمّيْـه ، يجدون من الرعاية والإقبال والحظوة ما لا يجد الطفل اليتـيم ، فالخدم والأتباع ، وفئات الناس من كل طامعٍ آمل يهتفون بهم، ويتحدثون عما يتخيلونه من ملامح النبوغ في طفولتهم السعيدة، وأبـو فـراس وإن كان مُمتَّعاً بالعيش الهنيء ، ومشمولاً برعاية عمه الأمير العظيم في حلب، لا يجد من تهافت العامة ما يجد هؤلاء الأبناء ، وهنا صمّمت الأم على أن ينشأ ولدها تنشئة أدبية حربية تجعله سابقاً غير لاحق ، فأحضرت له من كبار المربين من نهض بتثقيفه الأدبي حين وجّهه إلى دراسة الشعر واللغة والرواية والتاريخ . ومَنْ نهض بتثقيفه النفسي حين قرأ عليه تاريخ الإسلام بعامة ، وتاريخ آل حمدان بخاصة، وفيهـم أبوه الذي نال مجد البطولة ، وجرت في عروقه دماؤه الحارة الملتهبة . وقد نشأ أبو فراس في حضْن هذه الأم الواعية الأريبة ، وفي كنف هذه الثقافة الأدبية ، والرعاية الملهمة الموجَّهة من أساتذته ، نشأ أديبـاً شـاعراً ، وشـجاعاً بطـلاً ، بحيث فاقت سيرته الأدبية والاجتماعية سيرة أبناء عميْه على ما بُذل في إعدادهم من الجَهد ، لأن هؤلاء كانوا عظاميين ، أما أبو فراس فقد كان عظامياً عصامياً معاً ، وهذه العصامية دفعته إلى أن يكون في مستقبله بطلاً مرموقاً ،

وليست البطولة مما يشترى ويباع ، فطريق المجد عالية القمة، تعترضُها الأحجار والأشواك . ولابدَّ لمن يُحاول أن يصعد إلى الذّروة الشاهقة من جُهد جاهد يُضاف إلى موهبته الدافعة وسلقيته الرافعة ، وحين أنسَ سيفُ الدولة من ابن أخيه هذا التوثُّب الناهض أُعجب به في صَدْر شبابه الأول إذ عدَّه سيفاً من سيوفه ، وبطلاً من أبطال معاركه وحَرَص أبو فراس على أن يكون موضع ثقة عمه ، فأبدى من ضُروب البسالة والروعة في ساحة الحرب ما جعله يُقَدِّمه في المعمعة قائداً ، كما أظهر من فُنون الذّوق في الأدب والشعر والنقد ما جعل سيف الدولة يحفظ لـه مكانه في مجالس السمر ، ومطارح المجاذبة النقدية ، والرواية الشعرية ، وإذن فقد اكتملت للشاب الناهض حوافز التقدم المطرد ، فارتقى بموهبتين وحلّق بجناحيْن .

وهنا لابد – كي نُبين أسرار العلائق بين سيف الدولة وأبي فراس – أن نُخصّصَ سيف الدولة ببعض الإشارات الدالة ، فكُتُب الأدب في أكثرها ، ولا سيما كتاب اليتيمة للثعالبي – قد أفرطت في الثناء على شجاعته وأدبه معاً ، فهو واسطة قلادة بني حمدان ، وعماد الإسلام ، ومَن به سِدادُ الثغور ، وعِمادُ الأمور ، وغزواته تُدرك الثأر من طاغية الروم ، وحضرته مقصد الوفود ، ومطلع الجود ، وموسم الأدباء ، وحلْبة الشعراء . ويُقال إنه لم يجتمع قط بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع ببابه من شيوخ الشعر ونجوم الدهر[1] ، وتوى من ذلك كله قصائد المتنبي في السيفيات . فقد خلّدته في سجل التاريخ تخليداً لم ينله كثير من الفاتحين العظام . فالسلطان محمود الغزنوي الذي أعاد فتح الهند ، وأهدى إلى الإسلام مائة مليون نسمة لايزال أحفادُهم اليوم يملأون باكستان وبنجلاديش وكشمير وكثيراً

من ربوع الهند . هذا البطل الخالد لا يعرفه غير المتخصّصين في دراسة الوقائع والفتوح ، أما سيف الدولة فيعرفه طلاّب المدارس لأنهم يقرؤون شعر المتنبي ويتدارسونه . هذا بعض آثار كتب الأدب في ترداد اسم سيف الدولة ، أما كُتُب التاريخ فقد صدَقت الحديث عنه حين عَدّدْت حسناته ومآخذه معاً ، ومن أصدق ما قرأتُه في ذلك ما كتبه الأستاذ الكبير محمد كرد علي في الجزء الأول من خطط الشام[2]، حيثُ قال إنه غزا الروم أربعين غزوة له وعليه ، فحفظ بغزواته بيضة العرب والإسلام ، ولولاهُ بعد ضعف العباسيين لتقدَّم الروم في بلاد الشام وربما استَصفَوْها كلها ، وكان مُعجباً برأيه ، محباً للفخر والبذخ ، مُفرطاً في السخاء والكرم ، سعيداً مظفراً في حروبه، جائراً على رعيته ، اشتدّ بكاءُ الناس عليه ومنه . وإذن فقد كان سيف الدولة جائراً على رعيته بُخرِّب قريةً ليُجيز شاعراً مدحه بقصيدة ، ولما تربّع في دَست حلب استكثر من القُصور له ولآله وقوّاده .. وقد استحل سيف الدولة للقيام بهذه الأبّهة الضخمة في مملكته الصغيرة مصادرة رعيته ، فكان قاضيه أبو الحصيْن يقول : كلُّ مَنْ هلك فلسيف الدولة ما تَرَك " ولذلك كَثُرتْ مصادرة كلّ غنيٍّ من التجار وغيرهم ، فَخَربت البلاد الشمالية في أيامه ، ولما ماتَ القاضي أبو الحصيْن قتيلاً في إحدى المعارك ، دَاسَهُ سيف الدولة بحصانه وقال ، لا رَضي الله عنك ، لأنك كُنت تفتح لي أبواب الظلم " يقول الأستاذ محمد كرد على عقب ذلك على أن هذا لا يُنجي سيف الدولة من المؤاخذة ، إذ كان يتيسر له صرفُه عن القضاء. وليس من أرباب العصبية حتى يخافه ".

هذا هو سيف الدولة كما تحدّث عنه الأدباء والمؤرخون ،

وأميرٌ هذه نفسيته الطامحة المُغترَّة يحرص كل الحرص على أن يكون الرأس في دولته ، كما يحرص أيضاً على أن يرث أولادُه من بعده مجدَه، بحيث لا تُحدِّث أحد نفسه بمنافسته من أبناء الأسرة ، فهم وحدهم معقد آماله ، ومناط رجائه ، ويُحب أن يكونوا في حياته أعلاماً مرموقين لا يُباريهم مناوىء ، ولا يقف في طريقهم منافس ، وهو يُدير عينه بلحظ الصقر الثاقب فيمن حوله ليعرف من تحدِّثه نفسه بنباهة الذكر بعده من أبناء عمومته ، فيجد أبا فراس أوسع هؤلاء همّة ، وأرقاهم أدباً وأشدّهم فخراً واعتداداً بنفسه ، ولكنه لا يستطيع أن يأخذه بشيء واقعي لم تَقُم عليه دلائله الصريحة وإحساسه الداخلي يؤرقه ويضنيه ، وإذ ذاك لابد أن تكثر الغُيوم تارةً . وتتبدّد تارة أخرى ، ولكن العواصف لا تتقطّع ، وعلى سيف الدولة أن يرعى شؤون الغد في بنيه ، رعاية من يُحسّ فيفكر ، ومن يَعزم على شيء . ويترك تحقيقه لإبانته !

هذا هو سيف الدولة ، فمن أبو فراس ؟

إنَّ من تحدثوا عن الرجليْن معاً ، لم يَحْسِموا الأمر على وجه صريح لا يحتمل اللبس ، وكثيرٌ من مواقف التاريخ وأحداثه لم تكدْ تحسم إلا بالتعديل والتحليل ، حيث يجتهد المؤرِّخ البصير في تتبع خيط واضح بين الخطوط المتشابهة محاولاً أن يصل به إلى حسم دقيق ، ومن هذه الخطوط المتشابهة في سيرتيِ الرجلين ، ما نَقرؤه من أن سيف الدولة كان يَخُصّ أبا فراس برعايته ويُحضره مجالس الأنس والطرب، ويستمع إلى مدائحه في إعجاب ويطارحُه الشعر ، بل ينظم بيتاً دقيقاً ويتركُ له تكملته ببيت آخر فيسارعُ مغتبطاً فخوراً ، كما نقرأ بعد ذلك أنه كان يجافيه ، وأنه كان قادراً على افتدائه حين أسِر لدى

الــروم أعواماً طوالاً ، ولم يحاول أن يفعل ذلك وأن الأم الباكية — أم أبي فــراس — خرّتْ على قدمه باكيةً دامعة ترجُوه أن يُسعف ولدها الأسير بالفداء فما استجاب لها في شيء ، بل ما وَعدَها وعداً يطمئن خاطــرها فترجع مرتاحة الخاطر قليلاً من الوقت ، وأكبر من هذا أن يرد على كلامه الذي بعثه مستعطفاً ببعض الاستهزاء الساخر ، وكأنه يقول له : ستظل في مكانك هذا ؟ ما تفسير هذا التضارب في السلوك بين الحظوة والاجتباء ، والإهمال والفتور !؟

ولكي أؤكد ما ذكرته من تضارب الأبناء في سرد العلاقة بين سيف الدولة وأبي فراس ، فإني أنقل ما ذكره الثعالبي في مقدمة حديثه عن أبي فراس حيث قال : " وكان سيفُ الدولة يُعجب جداً بمحاسن أبي فــراس ، ويميّــزه بالإكــرام عن سائر قومه ، ويصطفيه لنفسه ، ويصــحبه في غزواته ، ويَستخلفُه على أعماله ، وأبو فراس ينثرُ الدر الــثمين في مُكاتباته إياه ، ويُوفّيه حقّ سؤده ، ويجمعُ بين أدبي السيف والقلم في خدمته "[3] . هذا ما قاله الثعالبي ، والثعالبي نفسه هو الذي ذكــر كثيراً من توسلات أبي فراس لابن عمه وهو في الأسر ، فما ردّ عليه اطمئنانه بوعد قريب ، كما ذكر ردَّ الأم خائبةً حين رجَتْ سيف الدولة في افتداء ولَدها ، وذكر تهكّم سيف الدولة به حين قال مخاطباً إياه " إنّ مُفاداتي إن تعَذّرَتْ عليك ، فأْذنْ لي في مكاتبة أهل خُراسان، ومراســلاتِهم ليفَــادُوني وينوبوا عنك في أمري ، فقد قال له سيف الدولــة : ومن يعرفك في خُراسان ؟ فردّ عليه أبو فراس من قصيدة متحدثاً عنه :

وفَــيم يُقــرّعُني بــالخمول	مولًــى به نلْتُ أعلى الرتب
وكــان عَتيداً لديّ الجواب	ولكــنْ لهيبــته لم أُجــبْ

وأنّ خراسان[إنْ] أنكرْت علاتي فقد عَرفتْها حلب
ألستُ وإيّاك من أسرة وبَيْني وبينك عرق النسب[4]

فما تفسير هذا كله ؟

تفسيره أنّ سيف الدولة حين بالَغَ في إكرام أبي فراس لم يكنْ ليتخوّف منه على أبنائه من بعده ؟ أما حين لمسَ من أقواله الصريحة ما يجل على تطلّعه للمجد ، وعَرَف يقيناً أن منزلته في حلب لدى الناس أرقى من منزلة ولديْه مهما هابهما الناس من أجله . بدأ يزدرَ عنه ، ويتمنّى لو نأتْ به الديار ، وكان من اللباقة بحيث لم يعلنْ ذلك صريحاً ، ولكنَّ واقع عمله يدل على ذلك ! وقد يُعذر سيف الدولة بعض العذر في اتجاهه ، لا كلّ العذر ، لأن الأشراف من الأصلاء حين وقفوا موقفه عرفوا قيمة البطولة فرَعوْا حقها ، فمعن بن زائدة كان يقدّم ابن أخيه يزيد بن مزيد على أولاده ، ويعقدُ له اللواء ، ويستشيره في المهام حتى صار رجل شيبان من بعده . وقد عاتبته زوجته على تفضيل يزيد دون أولاده ، فضرب لها المثل الواقعي بمواقف التخاذل لديهم وموقف الإقدام لدى يزيد ! أنقول إنّ مَعْنَا كان جائراً على بنيه، أم نقول إنه بطلٌ قدّر حق البطولة ورعى جانب الحقيقة فَعرف أن ابن أخيه هو ابنُه وإن لم يكن من دمه ، لأن البطولة من أقوى الأنساب.

أما كيف عرف سيف الدولة مطامع أبي فراس ، فمن أقوال أبي فراس نفسه ، لأن الشاعر الشاب في مقتبل حياته قد تفيض حماسته في صدره فينقلُ عن خاطره دون اتئاد ، وهو واثقٌ برجولته التي يعرفها مخالطوه ، وبطولته التي أثبتتْ جدارتها في هول المعامع ، إننا نكلّف أبا

فــراس العسير الشاق وهو بطبيعته شاعرٌ طروب حين نطلبُ منه أن يكــون في ســنه الغضّة محنّكاً عرف الأيام . ولابَس الخطوب ، فلا تَفْلت منه عبارة ، أو تندّ إشارة ، قد يطلب هذا من رجل عقلٍ صارم ، لا مــن شاعر تدفعُه عاطفته إلى التحليق في أجواء رحيبة يراها بخياله فسيحةً فيطير إليها بألف جناح .

لقــد لَمح أبو فراس لمآربه في أكثر ما قال ، ثم صرَّح في مرَّة نــدتْ عنه فلم تَفُتْ سيف الدولة ولذلك تجافاه . أما صراحته التي لم تجلب عليه غير العناء فتتجلى في قوله[5]:

يُصــان مُهْــري لأمرٍ لا أبوحُ به والدرعُ والرُّمح والصّمصامة الخذم

وقوله[6]:

تطالبني بيض الصوارم والقنا بما وعدتْ جدَّيّ فيِّ المخايل

ولكنّ دهراً دافَعتْني صروفه كما دافع الدين الغريم المماطلُ

فليت شعري ما يقصُد من قوله لأمر لا أبوح به ؟ وهذا الأمر لا يــأتِ إلا عن طريق المهر والرمح والدرع والسّيف ، ولنفْرض أن ســيف الدولــة تجــاهل هذا التصريح ، ولم يُعره اهتمامه ؟ أليس له مستشارُوه الناقمون على أبي فراس لتعاظمه عليهم ، واحتقاره إياهم إذ عرَف عنهم ما يُحيكون من الدسائس ، ويَعقدُون من المكايد ! فهلْ يــترك هــؤلاء ثــأْرهم لديه ، ولا يَشُنون حرباً عليه لدى من يسمع الدبيــب الهــامس في الصدور قبل أن يسمع الصــراخ الهاتف من الأفواه !

ثم بمــاذا تطالبه البيض الصوارم والرماح ؟ أبحرب الروم مع سيف الدولة ؟ لو كان الأمر كذلك لم يقل بعد هذا البيت[7]:

ولكـــنّ دهراً دافعتْني صروفه كما دافع الدّين الغريم المماطلُ

حيث لم يحلْ حائلٌ بينه وبين غزو أعداء سيف الدولة من رُوم وعـــرب معـــاً ! إنّما الحائلُ الحقيقي أمامه قيام سيف الدولة بسلطانه القاهر ، وإعداده إيّاه لمن يخلفه من بنيه ؟

وقـــد يظـــن ظانّ أن هذه فلتاتٌ عابرة لا يقوم على أساسها حكـــم جازم ، ولكن الأمر ليس مع هذه الفلتات العابرة إن صحَّ أنها فلـــتات ، إذ هـــو كذلك مع أقوال كثيرة تمتلىءُ بها قصائده ، وكلها تـــنطق بمكنونه الدّخيل ، كما يتجلّى أيضاً في أسلوب مدائحه لسيف الدولـــة إذا قُورن بأمداح المتنبي ، والسّرى الرفاء والناي والخالدين وغيرهـــم مـــن شـــعراء البلاط الحمداني ، وسأوضح هاتَين الناحيتين بالتمثيل .

أمـــا الأقوال الكثيرة التي تتخلل قصائده ولا يمكن أن تخفى عـــلى سيف الدولة وحاشيته شبه المتزلفين .. فتنبىء عن شغل شاغلْ مَـــلَك عـــلى أبي فراس هُدوءه طيلة حياته . لذلك كان صادقاً كل الصـــدق حين قال في آخر أبياته إن زين الشباب لم يُمتّع بالشباب ، وكيف يُمتّع بالشباب شابٌ يعقد الآمال البعيدة ويظل يترقب تحقيقها، وهـــي تنأى وتبْعد ، ولا يستطيع أن يترك هذه الآمال ليكون واقعياً ، فـــالغَدْر بوالـــده من أقرب أقربائه ، ومَوتُه صريعاً في ديار آل حمدان بالموصل ، كل ذلك لم يَبْرح خياله ، وإخالُهُ لم يبرحْ خيال والدته التي أخذتْ تذكّره بما كان ، وتُخبرُ عن فجعيتها الحارّة حين كانت ترتقب لـــزوجها أن يـــتولّى إمـــارة الموصل فتأتيها الصّواعق بفاجعة اغتياله المشـــؤوم . وهي فاجعةٌ يتزلزل لها قلب أسد صبور ، لا قلب زوجة

شابة حلمتْ حيناً طويلاً أن تكون سيدة الإمارة ، فوجدتْ نفسها أيّماً مـنعزلة مرحومة بعد أن كانت عقيلةً شامخة مأمولة ، هذه الآمالُ التي تضطرم في صدر أبي فراس لم يكن ليقوى على كتمانها فيما يرسلُه من شـوارد القصائد ، إنه ليفكّر طويلاً في واقع حاله بين قومه الأدنيْن ، فـيجدُ القـرابة كلما دنت كانت المساءةُ دانيةً قريبة ، وكلما بعدت نأتْ هذه المساءة . فكأن القريب القريب هو الخصم المسيء ، والبعيد الـبعيد مـن بني حمدان هو الذي يكفّ غرب مساءته ، وهذا الواقع الشـاذ يدفـع أبا فراس إلى فلسفة ذاتيّة في أحوال الناس والمجتمع إذ يعـلم أن شرّ الأعداء هو الذي لا تُحاربه من أقاربك لأنه يكيدُ لك دون مواجهــة ، وأهونُ الأعداء من يُقابلك وجهاً لوجه في الميدان ، يقول أبو فراس(8) :

أراني وقَومـي فرقتْـنا مذاهبُ	وإنْ جمعتْـنا في الأصول المناسب
فأقصـاهم أقصاهمُ من مساءتي	وأقـربُهم ممـا كرهت الأقاربُ
غريبٌ وأهلي حيثما كان ناظري	وحيدٌ وحولي من رجالي عصائب
وأعظـم أعـداء الرجال ثِقاتُها	وأهـونُ من عاديته من تُحارب
فشـرّ عَدوّيك الذي لا تحارب	وخـيرُ خليليك الذي لا تناسب

وعـلماء النفس يجدون في هذه النظرات العميقة مجالاً لرصد الـتيارات المحـتدمة في باطن الشعور الإنساني ، حين تتجلى الأعماق الدفينة عن تيارات غريبة تناقض ما يبدو على السطح الهادىء ظاهريّاً مـن سـكون ، ومن هذا الوادي ما تأكده تمام التأكد من أن أقاربه يتمنّوْن موتَه لا حياته ، مع أنّه أعلاهم همة ، وأصدقُهم رجولة ، وهم لا يكْـتفُون بإساءته في أعماق سرائرهم وبين خاصة خواصهم ، بل

يجهـــرون بذلك أمام الناس ، وكأنّهم يدفعون المجتمع إلى الاستهزاء به مــع أنــه ســلاحُهم البتّار أمام الأعداء ! ليت شعري من يجرؤ على انــتقاص الأمير الشاب الشجاع علانية غير صاحب الأمر والنّهي في الــبلاد ؟ ومَن الذي يُقدّمه في معامع الحــرب فيكونُ المجــنّ للدولة غــير سيف الدولة ، إنّه الرجــل الكبير هو المقصود الأول بقول أبي فراس[9]:

تمنيــتُموا أن تفقــدوني وإنّمــا	تمنيــتُموا أن تفقدوا العزّ أصيدا
أمــا أنَــا أعــلى من تعدّون همّة	وإن كُنت أدْنى من تعدّون مولدا
إلى الله أشكو عُصبة من عشيرتي	يُسيئون لي في القول غيباً ومشهدا
فــإن حارُبوا كنتُ المجن أمامهم	وإن ضــاربُوا كنتاً المهند واليدا
وإن نــاب خطب أو ألّت ملمة	جعلتُ لهم نفسي وما ملكت فدا

وفي قصــيدة جعل جامعُ الديوان عنوانَها (تُداريني الأنام ولا أداري) فكان موفقاً في ما عنْون ، لأن الشاعر تجنّب فيها المداراة حين تحــدّث عن آماله . وما تُطالبُه به نفسه من مَجد منتظر ! أيُّ مجد هذا إن لم يكــنْ هـــو الإمارة الكبرى بحيث يصبح رئيس الدولة ! وبحيث يحقــق مجــداً مات أبوه في سبيله ، إذ أنّه في الواقع لا ينقصُه المجدُ إذا اكتفيْنا بمقامه في الدولة ، ورياسته في الحرب وولايته على بعض البلاد إذْ ولاّه ســيف الدولة إمارة منبج وهذا قُصارى ما يقف عنده أميرٌ شــاب يــلوذُ بجاه سلطان كبيرٍ سارت الأيام بذكر وقائعه ! نعم لا ينقصُـــه المجد العاقلَ ، ولكنّه يريدُ المجد الطامح الذي يُرقرق فوق كل علم ، والذي يعلو ولا يُعْلَى عليه ، وهذا ما عبر عنه في قوله[10]:

أرىَ نفســي تُطالــبُني بأمر   قــليلٍ دون غايته اقْتصاري

ومـا يُغنيك من همَم طوال	إذا قُـرِنَتْ بأعمـارٍ قصار
ومُعْـتَكف على حَلب بَكيّ	يَقـوتُ عطا مَن آمالٍ غزار
يقولُ لِي انتظرْ فَرَجاً ومَنْ لي	بـأنّ الموت ينتظر انتظاري
فـلا نزلتْ بي الجيران إن لم	أُجاوِرْهـا مجـاورةَ الجـار
وتخفـقُ حوليَ الرايات حُمراً	وتَتْـبعُني الخضارمُ من نزار
عزيزٌ حيث خطَّ السيرُ رحلي	تُداريـني الأنَـام ولا أُداري

وهـذا قليل من كثير أتركُه للدارسين ، حينَ يَقرؤون ديوان الشـاعر بيـتاً بيتاً ليقفُوا على ما تَطْويه السطور دُونَ أن تُبديه أتركه لأنتقل إلى مدائح الشاعر لسيف الدولة وما يلحقُها من الاستنجاد به ليفـكّ أسره في بلاد الروم ، لقد تعوّد سيفُ الدولة من شُعراء المديح في بلاطـه أن يكون وحده هو البارزَ في الصورة الشعرية المتألّقة ، ولا يشاركه سواه ، وهذا هو المنتظر في عَصْرٍ يرى حاكمُ البلاد نفسَه كلَّ شـيء في الـبلاد ، فـلا يُزاحِمُه مزاحِمٌ في سطوته الحربية ، ونُفوذه السياسـي ، والمتنبي حين يتحدّث عن نفسه في أماديح سيف الدولة ، لا يفْخر بقوته الحربية ، ومكانه السياسي فهذان فخرُ البطل الممدوح دون مـنازع ، ولكنه يفخر بشاعريته فحسب ، وتلك لا يُنازعه فيها سـيف الدولة ، بل يُعجَب بها مُباهياً لأنها تَجلو مناحي عظمته وتَرسمُ له أبْهى صورة في محراب التاريخ ، وقد عرف أبو الطيب ذلك معرفةً تامـة عـرَف حُدوده الشخصية مع أنفساح آماله ، وكَثْرة مطامحه ، فكان حَسْبُه أن يقول مفتخراً ، وموجّهاً الخطاب لسيف الدولة[11]:

إنّ هذا الشعر في الشعر ملَك	سارَ فهو الشمسُ والدنيا فلكْ
عَـدلَ الـرحمن فيـه بيننـا	فقَضى باللفظ لي والحمد لك

فإذا صارَ بأذْنيْ حاسد ... صارَ ممن كان حياً فهلك

أو يقول[12]:

لا تطلبنَّ كريماً بعدْ رُؤيته ... إنّ الكرام بأسْخَاهُم يداً ختموا

ولا تُبالِ بشعْرٍ بعدَ شاعره ... قد أفْسدَ القولُ حتى أُحْمِدَ الصممُ

لقد عرفَ المتنبي حدَّه فلم يتجاوزْه ، أما أبو فراس ، فيقولُ القصيدة في تهنئة سيف الدولة بأحد انتصاراته في معاركه المستمرة ، فيقرنُ نفسَه به بطلاً محارباً ، بل كثيراً ما يتجاوزه إلى الحديث عن بطولته هو ، وسيفُ الدولة الناقدُ البارع يلحظ ذلك ، ولا يستطيع أن يعترض ، فمكانه أكبر من أن يقول له تَقْرنُ نفسك بي ! وكل المجتمع يعرف أنه الأمير الأوحد ، ولكنه دون شك يحس بامتعاض من هذا الذي يشيد ببطولته الفائقة وكأنه كُفءٌ له لا يتخلف عنه في شيء ، فقد أوْقع سيف الدولة ببني كلاب ، فصبّحهم وبُسطهُم حرير ، ومسّاهم وبسطهم تراب ، كما قال المتنبي، وكان أبو فراس مع ابن عمه في هذه الموقعة ، فأعدّ قصيدة التهنئة كما أعدّها شعراء الحضرة ، وعلى رأسهم المتنبي ، ونقرأ قصيدة أبي فراس فإذا سيفُ الدولة لا يستقل فيها بغير بيت أو بيتيْن ، وإذا الحديث كله عن بني حمدان على لسان شاعر بني حمدان أبي فراس ، فقد دعاهُم سيف الدولة للقتال فكانوا كل شيء في الميدان .

دَعانا والأسنةُ مشرعات ... فكُنّا عند دعوته الجوابا

وكُنّا كالسهام إذا أصابتْ ... مَراميها، فراميها أصابا

فما كانُوا لنا إلا أسارى ... وما كانت لنا إلا نهابا

وسُقْناهم إلى الحيران سوقاً ... كما اُسْتاقُ آبالاً صعابا

سَقينا بالرماح بني قشير ... ببطن العُشير السُّمَّ المذابا
فلمّا اشتدت الهجاء كنّا ... أشدَّ مخالباً وأحدّ نابا
ديارَهُم انتزعْناها انتزاعاً ... وأرضُهموا اغتصبناها اغتصابا

ثم يقول عن نفسه وحده[13]:

أنا ابنُ الضاربين الهامَ قدما ... إذا كره المحامُون الضرابا
ألم تعلمْ ومثلُك قال حقا ... بأنّي كنتُ أثقبها شهابا !

وإذا كان أبو فراس أثقب المقاتلين شهاباً ؟ فماذا كان سيف الدولة ؟ ويجرنا الاستطراد إلى قول هام ، هو أنّ المتنبي كان أرحَم قلباً، وأرقّ عاطفة في هذا الموقف من أبي فراس ، فالمتنبي يعرفُ أن المعركة بين عَرَب وعرب ، وليست بين عَرب وروم ، وأنّ المنهزمين يَمُتّون إلى أعدائهم المهاجمين بأقوى الأواصر ، وإذن فالرحمةُ بهم أجدر، شعورٌ طيب من المتنبي حين قال مخاطباً سيف الدولة[14]:

وكيف يتمّ بأسُك في أناس ... تُصيبهُمو فيؤلمُك المصاب
ترفقْ أيها المولى عليهم ... فإنّ الرفق بالجاني عتاب
وعينُ المخطئين همو وليسُوا ... بأول معشر خطئوا فتابوا
وكم ذنب مولّدُه دلال ... وكم بُعد مولّده اقترابُ
وجُرم جرَّه سُفهاء قوم ... وحلّ بغيرِ جارمه العقاب

ولأبي فراس قصيدة رائعة طويلة حتى ليجوز أن أسميها معلقة. قالها مهنئاً سيف الدولة بإيقاعه بالقبائل العاصية له ، وعجبتُ للشاعر كيف أفرط إفراطاً حاداً في التحدث عن مآثر أبيه وجدّه وعمّه وأخيه وعن نفسه هو ، بحيث كان الممدوح واحداً من آحاد

كثيرة قد يكونُ هذا تعبيراً صادقاً ينفحُ به شاعرٌ مغترٌ بأسرته فلا ملامَ إذا أفاض في ذلك جاهراً بحقيقة يعتقدها ، ولكن الملام أن تكون هذه الإفاضة في قصيدة خاصة بسيف الدولة ، وبموقعة انتصر فيها ، فإنه في هـذا الموقـف لا يهمه مجدُ الأسرة الحمدانية ومن بينها من ناوءوه في الموصـل. لا شـك أن هذا التعاظم التّياه قد باعد نفسياً بين رُوحَي المادح والممدوح ولم يظهر ذلك في حينه ولكنه سرَى إلى شعاب سيف الدولة الغائرة في أنحاء نفسه فكاد له مكائد لا يستريحُ لها أبو فراس ، أنـا لا ألوم أبا فراس على التمدح بمجده وبآبائه ، ولكني ألومه لأنه ورّط نفسـه في أمرٍ لم يُرع فيه مقتضى الحال كما يقول البلاغيون ، والقصيدة الطويلة المجيدة التي أعنيها هي التي ابتدأها أبو فراس بقوله(15):

لعـلّ خيـالَ العامـرية زائرُ فـيُسعد مهجور، ويُسعد هاجر

وأبياتها مائتان وستة وعشرون بيتاً ، اتسعتْ لتسجيل مآثر بني حمـدان جميعاً ، وأقارب أبي فراس الأدنيْن على الخصوص ، وقد مدح سيف الدولة ، وخصَّه بثناء حافل ، ولكنّه في هذا الحشد المتراكم فردٌ مـن أفراد ، مع أن المتعارف عليه في البلاط أن يكون وحده الممدوح فـإذا استطرد المادح لغيره فعلى ألا يغطي مديحُه ما يتطلبه الموقف من الثناء عـلى البطل المرموق ، واختيارُ ما يستشهدُ به في هذا المجال مُـرْهق، إذ إنّ الإحاطـة بمـا قيل عن الجد والأب والعم والأخ بل الإحاطة بما قيل عن الأصول الضاربة في التاريخ منذُ عهد أمير المؤمنين عـلي بـن أبي طالب كرم الله وجهه إلى عهد سيف الدولة مما نكتفي بالإشـارة إليه فحسب . وإذا كان لابد من الاستشهاد فلنذكر هذه الأبيات التي وجّهها الشاعر لابن عمه سيف الدولة(16):

بكُمْ وبنَا يا سيفَ دولة هاشم يطــولُ بــنو أعمامنا ونُفاخر
فإنّــا وإيــاكم ذُراها وهامُها إذ الــناسُ أعناقٌ لها وكراكر
تــرى أيّــنَا لاقيتَه من بني أبي لَــه حالبٌ لا يستفيقُ وجازر
وكأن أخي إن رامَ أمراً بنفسه فلا الخوفُ موجودٌ ولا العجز حاضر
لنَا في بني عمي وأحياء إخوتي عُلاً حيْثُ سار النّيران سوائر
وإنّهــم السادات والغُرر التي أطولُ على خصمِي بها وأكاثر

وحــين وقع أبو فراس في الأسر ، واشتدتْ عليه المحنة أرسل إلى سيف الدولة قصائده المعروفة بالروميات ، وهي من عيون الشعر العــربي حــرارة عاطفة وشدة اتقاد ، وكأنّي به لم يُقدّر تجافي سيف الدولة عنه قلبيّاً ، ومحاولة تجاهله ، فانبرى في هذه الروميات على غير مقتضى الحال ، يشيدُ ببطولته ومواقفه الحربية ، وسيفُ الدولة يعرفُ مدحــه لنفسه ، ويعلمُ أنّ هذا طبع متأصل فيه ، وهو ما لا يؤدُه حين يُمهّد الإمارة لابنه ، لذلك كان التجاهُل الشديدُ منه لمأساة سيفه أبي فراس ، إذ تركَهُ بين الأعداء أسيراً سبع سنوات ، وقد سَنحت فرصةٌ لإنقــاذه ، إذ وقَع في يد سيف الدولة ابنُ أخت ملك الروم وهو ابن بــردس البطريق أســيراً ، وكان طلبُ المفاداة سهْلاً إذ يُطلق الروم أســيرهم أبا فراس فيُطلق سيفُ الدولة أسيره العزيز عليهم ، ولكن ســيف الدولــة لم يَفعل ، وهو ما غَاظَ أبا فراس وأوْجَعه ! أجل لقد انبرى أبو فراس يشيد ببطولته على غير مقتضى الحال فقال[17]:

متى تخْلُف الأيام مثلي لكمْ فتىً شــديداً على البأساء غير ملهّد
مــتى تَلدُ الأيام مثلي لكم فتىً طويلَ نجاد السيف رحبَ المقلَّد
فإن تَفْتدوني تُفْتَدوُا شرفَ العلا وأســرعَ عــوّادٍ إليهــا معوّد

يدافعُ عن أعراضكم بلسانه ... ويَضْـرب عنكم بالحسام المهنّد
فمـا كلُّ من شاء المعالي ينالها ... ولا كـلّ سيّارٍ إلى المجد يهتدي

وهذا ما لا يودّ أن يسمعه سيف الدولة ، بل كان يرغب أن يرى منه الامتثال الخاضع ، والتوسل الذليل وفي قصيدته الرائعة التي بدأها بقولـه: " أما لجميل عندكُن ثوابٌ " وهو تعريضٌ موجع ، وإن وجّهُـه إلى الغواني بنون النسوة ، في هذه القصيدة يقول منكراً على سيف الدولة تراخيه[18]:

بـني عمّنا لا تُنكروا الحق إننا ... شدادٌ على غير الهوان صِلابُ
بني عمّنا نحن السواعدُ والظّبا ... ويوشكُ يوماً أن يكون ضِراب
فـإن لم يكـنْ ودٌّ قديمٌ نعده ... ولا نسـبٌ بين الرجال قراب
فـأحوطُ للإسلام ألاّ يُضيعَني ... ولي عـنكَ فيه حوطةٌ ومناب

وفي هـذه القصـيدة الممتازة بيت لم يقله أبو فراس . وأخطأ الثعالبي فألحقه بالقصيدة وهو لأبي الطيب المتنبي وهذا البيت هو :

إذا صحَّ منك الود فالكل هيّن ... وكل الذي فوق التراب تراب

وجاءَ بعض المتقدمين فعدَّ أبا فراس سارقاً ، وأبو فراس خصيمُ المتنبي ، ومحالٌ أن يسلب بيتاً ذاع عنه ، وطار في الآفاق ، ولكنَّ خطأً الـثعالبي كـان مصدر هذا الإرجاف ، وقد ذكَرَ الأستاذ عبدالحميد العـبادي بصدد هذه المسـألة أن نسخة الديوان المخطوطة ليس فيها هذا البيت ، وهي النسخة التي جمعها ابن خالويْه ، ثم طبعتْها فيما بعد دار صادر ببيروت ، وإليها أَرجع في هذا البحث ! وقد كانَ على من يـتّهم أبا فراس بالسرقة ، أنْ يعلم من هو أبو فراس ، وما موقفُه من المتنبي ، ليأخذ الحذر قبل التهجم .

ولا أطيل فيما سجله الديوان من شعر ردَّ به أبو فراس على سيف الدولة حين بلغه أنه يغتابه في مجلسه ، وفيه يقول[19]:

ظللتَ تُبدّل الأقوالَ بعدي ويَبْلُغني اغتيابُك ما يَغبّ
فقلْ ما شئت فيّ فلي لسان مليءٌ بالثناء عليك رطب

إنما أُشير إلى ذلك فقط لأعلن أن الأسير الحزين في مغتربه كان أجدر بالسماح والإغْضاء لا بالاغتياب على فرض أنه يأتي من الأقوال الشامخة المفتخرَة ما لا يقع موقع القبول والترحيب !

وأخيراً ، لقد بدأتُ كلمتي بما يدل على أن أبا فراس لم يمتّع بالشباب ! وضربتُ المثل على ذلك بما ذكرتُ من أبيات شاكية جرّها عليه طموحه الوثّاب ، وقد كان ظنّ سيف الدولة به في موضعه، إذ ما كاد سيف الدولة يلقى ربّه ، ويتسلّم الإمارة ولدُه أبو المعالي حتى شقّ أبو فراس عصا الطاعة عليه وأعلن استقلاله بولاية "منبج" وطمع في السيادة على كل ما ترك سيف الدولة ! فكانت الحرب بين أبي فراس وأبي المعالي ، وانتهتْ بمصرع أبي فراس ، وهو مصرع مُبْكٍ محزن لبطلٍ لايزالُ في عنفوان شبابه ، وقد عُقدت عليه الآمال .

وقد ذكر الأستاذ محمود شاكر[20] أن خولة أخت سيف الدولة كانت السبب في المنافسة بين المتنبي وأبي فراس ، وليس الشعرُ سبب ذلك ، وأنا مع اعترافي بسطوة الأستاذ شاكر البيانية ، وصلابة دفاعه الحماسيّ. أستبعد ذلك لأن خولة عمة أبي فراس، ومحرمة علي ! وبعيدٌ أن تكون موضع صبابته ! إنّ الذي ألهبَ وجدان أبي فراس كما أرَى في صفحاتِ ديوانه ، هو حبُّه لابنة عمه ناصر الدولة الحمداني ،

فقد كانتْ في مثل سنه ، وهي عريقةُ المحتد ! إن أبا فراس قد كتم حبُّه فـلم يفصـح باسمها ، ولكنّه في شعره كشّف عن الطوايا الدفينة في أعماقـه ، فقد رحلت الشّابة الباهـرة إلى مكّة حاجّة معتمرة ، فقال في رحلـتها قصـيدةً لم يقلها في أي حـاج أو حاجة من بني حمدان وبـنات حمـدان ، وأظهرت القصيدة لوعـةً كاوية نجدها في مثل قوله[21]:

أشيّعهُ والدمـعُ من شدة الأسى	عـلى خَـدّه نظم ، وفي نحره نثر
وَعُـدْتُ وقلبي في سجاف غَبيطه	ولي لفـتاتٌ نحـو هودجـه كثر
وفيمن حَوَى ذاك الحجيج خريدةٌ	لها دُون عَطف الستر من صونها ستر
فهـل عـرفاتٌ عارفاتٌ بزوْرها	وهلْ شعرت تلك المشاعر والحجر
أمَا أخضرٌ من بُطْنان مكة ما ذَوى	أما أعْشَب الوَادي، أما أنبت الصَّخْرُ !

والـبيتُ الأخـير إذا كان وثيقة تصويرية رائعة ، فإنه دَفْقَة شعورية كشفتْ عن لواعج متأججة نحو هذه التي إذا مرّت على القعْر الحديد أوْرَقَته ونضرته :

أمـا اخضرّ من بُطنان مكةَ ما ذوى	أما أعشب الوادي أما أنبت الصخر!

لقـد اخـتار الأستاذ الجارم في قصته عن (فارس بني حمدان) حبيـبةً خيالية لأبي فراس ، ليس لها وجود في حياته هي نجلاء . فليت شعري لِمَ لَمْ يخترْ هذه التي أعشب الوادي وأورق الصخر حين مرت بهما في إدائهما الفتان ؟

وبعـد ، فـالحديثُ عـن شقاء أبي فراس بآماله وأحلامه ، ووقـوفُ الحوائـل دون مبتغاه مما يجوزُ أن يمتد إلى صُحف كثيرة ،

وحسْبي هنا أن وَضعت النقاط على الحروف محاولاً بسطَ الحديث في موقف آخر .

وأعـــلم أنهـــا الأيام تمضي   ولكـــن لاَ أقـــلّ من التمني

الهوامش



1) يتيمة الدهر جـ (1) ص 16 .
2) خطط الشام جـ (1) ص 222 .
3) اليتيمة جـ (1) ص 35 .
4) اليتيمة جـ (1) ص 72 والديوان ص 29 .
5) الديوان ص 255 .
6 ، 7) الديوان ص 216 .
8) الديوان ص 23 .
9) الديوان ص 90 .
10) الديوان ص 168 .
11) ديوان المتنبي جـ (3) ص 113 شرح البرقوقي .
13) ديوان المتنبي جـ (4) ص 142 .
14) الديوان ص 15 .
15) الديوان ص 18 .
16) ديوان المتنبي جـ (1) ص 208 .

17) الديوان ص 117 وما بعدها .

18) الديوان ص 84 .

19) الديوان ص 26 .

20) الديوان ص 32 .

21) المتنبي للأستاذ / شاكر جـ (1) ص 254 .

22) الديوان ص 132 .





الغرابة عند
عبدالقاهر الجرجاني



موسى ربابعة

أولاً : المصطلح :

يبدو أن مصطلح الغرابة وبنيته الاشتقاقية الأخرى من أكثر المصطلحات دوراناً عند عبدالقاهر الجرجاني ، وهو مصطلح يصف شعرية الشعر ، وجعل القول شعرياً ووصفه أو وسمه بهذه السمة لتمييزه عن القول غير الشعري . وإن عملية إحصائية بسيطة تكشف عن أن هذا المصطلح الذي يماثل ما يسمى " بالغموض " في النقد الحديث ، هو أكثر المصطلحات دوراناً وشيوعاً عند الجرجاني ، مع أن الجرجاني استخدم مصطلح الغموض [1] وبناه الاشتقاقية . ولكن هذا الاستخدام جاء قليلاً وعزيزاً .

ولا مندوحة من الإشارة إلى أن هناك إشكالية مصطلح تكمن في التراث النقدي كما تكمن في النقد العربي المعاصر ، ففي الحديث يبدو أن الترجمة هي العامل الأساسي في اختلاف المصطلح[2]، ولكن في القديم فإن الناقد لم يتفطن إلى تأسيس المصطلح وتقعيده ، فجاء المصطلح الواحد الذي يصف إجرائية أسلوبية ما بمصطلحات متعددة. وهذه ظاهرة تكاد تكون من أهم معالم النقد العربي القديم والحديث على حد سواء .

ومن أكثر المصطلحات دوراناً لوصف أسلوبية القول وشعريته عند عبدالقاهر الجرجاني هي : الغرابة[3] ومشتقاتها " أغرب

وغريب "[4]. والإغراب[5]، وهناك مصطلحات أخرى أقل استخداماً جاءت لتصف هذا الإجراء وهي " اللطف[6]، والملاحة[7]، والخلابة[8]، والغموض وأغمض[9]، والمبالغة والإغراق[10]، والمحال[11]، والخفاء[12]، وهي مصطلحات تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف والعادي إلى اللامألوف واللاعادي ، ولذلك ترتفع هذه اللغة عن اللغة العادية بتأثيرها وفاعليتها وحاجتها إلى التدبر والتأويل وإعادة النظر المرة بعد المرة .

تتجلى الغرابة عند عبدالقاهر الجرجاني من كونها فاعلية فنية على مستوى المبدع والمبتدع والمتلقي ، وذلك بما تحققه من فائدة جليلة وفضيلة عظيمة في تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني ، وهي مصطلحات ماثلة في التلبيس[13]، والتعمية[14]، والتعقيد[15]، وإذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في كونها ذات بعد إيجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل والساذج فإن التلبيس والتعمية، والتعقيد مصطلحات لا تقدم أية فاعلية أدبية أو فنية ، وإنما تلغي مثل هذه الفاعلية لتجعل الأمر متعلقاً بالتلاعب والالتواء ومثال ذلك تعليقه على قول الفرزدق المشهور :

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربه

فيسمه بأنه " واضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير ، ولذا فإنه متعرض للتلبيس والتعمية "[16]، ويبين لماذا يكون التعقيد مذموماً ، يقول ، وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق "[17].

إن هناك بعض الأقوال التي جاءت عند الجرجاني تصف الإجراءات التي لا تمتلك حيلة أو وظيفة لها بعدها الإيجابي في إثارة وعي المتلقي ، وإنما تسعى إلى تشويشه وإيذاء معرفته وفكره ، وهذا مثال " المعقد " من الشعر ، " والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك ، وشعَّب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب "(18).

ليست الغرابة تلبيساً ولا تعمية ولا تعقيداً ، إنها فاعلية فنية تتجسد في إشغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات رحبة للتفسير والتأويل، وبذلك يكون الجرجاني قد برّأ الغرابة من كل ما يقتل فيها وهجها وألقها وأثرها ، إذ تصبح عنصراً أساسياً من عناصر الشعرية التي تبعث على الإعجاب والإدهاش ، وإذا كان الجرجاني مع الغرابة وضد التعمية والتعقيد ، فإنه ضد الابتذال ، لأن الابتذال سقوط وسذاجة تخاطب الحقيقة وذات بعد واحد تظل فيه المطابقة بين الدال والمدلول علاقة ثابتة لا تتزحزح إطلاقاً ، يقول عن التشبيه وشيوعه وابتذاله بعد عز وجوده " فإنك تعلم أن قولنا " لا يشق غباره " الآن في الابتذال كقولنا " لا يلحق ولا يدرك " " وهو كالبرق " ونحو ذلك إلا أنا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله وأن هذا الابتذال أتاه بعد أن قضى زمناً بطراءة الشباب وجدة الغناء وبعزة المنيع "(19).

لقد أدرك الجرجاني أن الشيوع في التشبيه يقود إلى الابتذال ، والابتذال هو عودة بالكلام إلى الدرجة الصفر بالكتابة ، وقد التفت النقد العربي القديم إلى مثل هذا الكلام ، وذلك أن المجاز ربما يغدو

حقيقة ، لكثرة الاستخدام والشيوع ، وإذا تحول المجاز إلى حقيقة فقد انطفأت جذوة إشغال الفكر والتدبر والتأمل ، وبذلك يكون الجرجاني قد تجاوز مصطلحاً أساسياً هو مصطلح الوضوح الذي يقف معارضاً للغموض والغرابة ، فالجرجاني لا يرى في الوضوح فنية ، ولذا فإنه تجاوز ذلك إلى الغرابة التي رأى فيها عاملاً مهماً من العوامل التي تحقق المتعة والفائدة .

واشتغل الجرجاني بصورة واضحة على أن يكون نصيراً للغرابة ، فقد توقف عند أقوال القائلين بأن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ، فيقول الجرجاني ، فإن قلت : فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا ، إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك – فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله : " فإن المسك بعض دم الغزال ". وقوله :

"وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال ... إلخ"[20]

لقد وقف الجرجاني موقف الرافض للتعمية والتعقيد والابتذال، وهي عناصر يراها غير قادرة على تحقيق غرابة فنية ، فليست الغرابة مقرونة بالتعقيد والتعمية ، ولا يكون الابتذال بديلاً لها، لأن هذه المسميات لا تقدم وظيفة فنية قائمة على جذب القارىء وبعث التفاعل بينه وبين ما يقرأ ، وحدوث التفاعل هو سمة الغرابة ، لأنها التي تجعل الكلام كلاماً راقياً لا يعبر عنه بالمباشرة ولا بالتعقيد .

وتتشكل الغرابة من كونها مصطلحاً نقدياً ذا فاعلية عميقة الدلالات والأبعاد ، في نفي المطابقة مع الواقع واستنساخه ، وتماهي القول الشعري مع الواقع الحقيقي ، ويتكشف هذا الأمر بتجلياته التي لم تتموضع عبر القول الصادق أو القول الكاذب فقط ، وإنما تجاوزت ذلك إلى البحث في الأسس التي تنبني عليها شعرية الشعر ، وتتجلى فيها آفاق التأويل التي تبرز أهمية المتلقي في الوقوف على سر المدهش وسحره المتمثل بأسلوب الصياغة ، وعجينة اللغة التي تتخلق في أصباغ جديدة وزخرفة غير معهودة .

وإذا كان الموقف يتجلى في ذم التعقيد والتلبيس والتعمية ، فإن ذلك قد كان نتيجة حتمية للكشف عن تجليات الغرابة والمستور والمخفي في القول الشعري ، ولم يكن هذا الأمر دون تعليل نفسي له متجسد في قدرة الناقد على التغلغل في نفسية المتلقي ، الذي يلذ بالغريب والمخفي لأن هذا شيء راسخ ومتجذر في طبع الإنسان ، وفي كينونته ،يقول : " ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ "[21].

تتجلى في هذا النص رؤية عميقة وفكر نقدي فعال ، يتكشف عن خبرة عميقة في التعامل مع ما هو شعري يمتاز عما هو غير شعري، وهو الذي يتصف بالوضوح ، الذي لا تعاوده النفس بالقراءة المرة تلو الأخرى ، إذ إن المعاندة الناشئة عن القراءة تثير اللطافة والشوق والانجذاب ، ولذلك تتولد المسرة في الكشف عن الغريب ، والغريب

لا يكـون في الواضـح والظاهر والمكشوف ، ولذلك ليس غريباً أن يتحدث الجرجـاني بذوق الناقد العالم لا بتذوق الإنسان الانطباعي ، فهو ناقد حقيقي يتجرأ في طرح آرائه حتى وإن كانت تخالف ما جرت عليه العادة من بحث غيره عن الوضوح والمباشرة .

ثانياً : الحقيقة والغرابة :

أدرك الجـرجاني إدراكـاً واعيـاً أن الحقيقة لابد أن تكون موجـودة في موازاة المجاز إذ ليس معقولاً أن يكون الكلام مجازاً دون أن يسـتند إلى حقيقـة . والحقيقة لا تولد الغرابة ، ومع ذلك فطن الجرجاني إلى مثل هذا الأمر ليميز بين المجازي وغير المجازي ، لأن كل مبالغة ومجاز فلابد من أن يكون له استناد إلى حقيقة[22].

لقـد اقترنت الحقيقة والمجاز بحقيقة أساسية وجوهرية في النقد العربي القديم ، حتى نشأ ما يقابلها . ويتمثل هذا بما يعرف بالوضوح والغـرابة، ولذلـك أصبح من الممكن وضع المصطلحات على النحو الآتي :

الحقيقة = المجاز

الوضوح = الغرابة = الغموض ... وغيرها من المترادفات

الواقعي = غير الواقعي

القول الحقيقي (الصدق) القول الشعري (الكذب + التخيل)

↓ ↓

" الدرجة الصفر " " الانزياح "

وإذا كان النقد الحديث الذي اشتغل على الأسلوبية والشعرية قد أحس أنه يعيش أزمة البحث عن المعيار الذي يحدث عنه الانزياح فإن النقد العربي القديم قد وجد أن الحقيقة هي المكون الأساسي الذي يحـدث عنه " العدول ". ولذلك يتعمق إحساس الجرجاني بالغرابة من حيث جدواها وأهميتها ، لأنها تمتلك وظيفة محورية وأساسية ، لا على صـعيد الصياغة والتشكيل اللغوي فحسب، وإنما على صعيد التلقي أيضاً ، لأن المتلقي يستشعر أن وضعه أمام الغريب والمدهش يغدو أمراً يحتاج إلى اقتحام التمنع والمعاندة التي يصادفها عندما يسعى إلى اكتناه مدلـولات القول الشعري ، ذلك القول الذي يتطلب ارتياد المسالك الوعـرة للوصـول إلى لذة الغريب والمدهش ، ولذلك فإن الجرجاني وهـو يتحدث عن التشبيه أشار إلى الحقيقة التي تمثل انعدام التأويل . يقـول : " وكذا قولك أفراس الصبا" ليس الشبه الذي له استعرت الأفـراس موجـوداً في الأفـراس ، بل هو شبه يحصل لما يضاف إلى الأفراس حيث يراد الحقيقة نحو قولنا " عري أفراس الغزو " و" أجمت خيل الجهاد "، وذلك ما يوجبه الفعل الواقع على الأفراس[23].

وبما أن الغرابة تتجلى في مواجهة الصدق والمنطق وغيرها من المقـاييس التي تخرج الشعر من شعريته وتجعله مفرغاً من كل ما يمكن أن يجعلـه كلامـاً يولـد السحر والدهشة ، فإذا كانت الحقيقة أو المواضـعة عناصـر يـتميز عنها المجاز ، فإن " الكذب " يصبح أيضاً عنصـراً داخلاً في تلك الحرية الممنوحة للمبدع ليقول ما يريد قوله ، مادام أنه يرى أن ذلك يسهم في الكشف عن تحقيق أثر أكثر مما يمكن أن تقيده به قيود العرف والعادة أو ما جرى مجرى كلام العرب ، أو

على مذهب المطبوعين أو المصنوعين وغير ذلك من هذه العبارات التي دارت في كتب النقد القديم .

وتتجسد لدى الجرجاني قناعة يقيم من خلالها دراسته للتخييل الذي يعد عنصراً من أهم العناصر التي تتخلق الغرابة في نسيجها ، فالتخييل بما يملكه من قوة قادر على أن يشكل الغرابة بطرائقها المختلفة ، ولذلك لم يعد الشاعر عند الجرجاني مقيداً بمقولات الصدق والحقيقة ، وإنما يجوز له أن يبني كلامه بناء غير عادي وغير مألوف ، وهذا سر من أسرار الشعرية التي تعمد إلى تشكيل أبنية لغوية جديدة يصبح من العسير طلاها وإدراك أبعادها ومراميها .

وعلى هذا يتأسس قول الجرجاني عن الأقوال التي سادت في النقد العربي قبله ، وهي مقولات : " خير الشعر أصدقه وخير الشعر أكذبه ". ووجد الجرجاني أن اصحاب القول الأول ليسوا من أنصار الغرابة وإنما هم من أنصار الوضوح والمباشرة والتقريرية ، أما الذين قالوا : " أحسن الشعر أكذبه "، فقد رأى الجرجاني في ذلك حرية يمتلكها المبدع ، وهي حرية تتأتى من خلال الاعتماد على التخييل الذي يشكل عناصر جديدة ويجعلها تتآلف في علاقات تنتج عنها مدلولات جديدة ، يقول : " ومن قال أكذبه " ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها ، وتنشر شعاعها ، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب القول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد ، ويصادق مضطرباً كيف شاء

واسعاً ومدداً من المعاني متتابعاً ، ويكون كالمغترف من عد لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي "(24)

إن الإبداع يتمثل في الاتساع والتخييل ، وهما بابان لهما مدلولات مهمة وجليلة في الفكر النقدي العربي ، يتمثل ذلك في تشكيل الصور الجديدة التي لا تقوم على الحقيقة والصدق ، وإنما تقوم على أساس من الاتساع والتخييل . ولذلك تنفتح القراءة للغرابة من خلال قيامها على فن قولي لا ينتمي إلى عالم الصدق والحقيقة ، وإنما ينبني على عوالم لا تقاس فيها الأشعار بالمقياس المنطقي والواقعي والحقيقي ، فليس غرض الشاعر ماثلاً في المطابقة مع الواقع والحقيقة والمنطق ، وإنما يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن يمنح الشاعر الحرية في أن يفتن في مواد صناعته ، وأساس الصناعة يقوم على اختراع الصور ، التي لا تنسجم مع أشياء الواقع ، وإنما تلك التي تجسد القدرة على خلق عوالم جديدة ، لا أن تعيد كلاماً مكروراً .

ويتجسد موقف الجرجاني في معالجته لمقولة " أحسن الشعر أكذبه " على وعي نقدي مدهش ، وذلك لا يصدر إلا عن ناقد واعٍ لشعرية الكلام ، التي لا تقوم على نقل الأشياء كما هي وإنما تلك التي تقوم على تشكيل علاقات بين أشياء لا علاقة بينها . وهذا شيء يحقق الغرابة ويكشف عن وظيفتها وأبعادها ، فإذا كان الصدق يماثل المألوف والعادي والمنطقي والواقعي ، فإن الكذب يمثل الغريب الذي يتأسس على الاتساع والتخييل ، ولذلك لا يمكن أن تتحقق الغرابة في التعامل مع الدلالات الحافة للغة ، وإنما ينبغي إدراك الدلالات الإيحائية التي لا تجعل الدال ذا مدلول واحد وإنما ذا مدلولات أخرى، وهذه المدلولات لا تتوالد ولا تتناسل مع الركون إلى التعامل المباشر

مع اللغة ، وإنما باستنطاق الدلالات العميقة التي تظل تخفيها الكلمة وراءها . وهذا لا يتحقق لمن يرى أن أحسن الشعر أصدقه ، وإنما يتحقق عند من يرى أن أحسن الشعر أكذبه .

ولم يكن لهذا الوعي أن يتحقق عند عبدالقاهر الجرجاني لولا إدراكه للطرائق والأساليب التي تتحقق بها الغرابة ، وتتكشف وظيفتها بشكل فاعل . فقد أشار إلى أن ذلك يتحقق من خلال الكناية والمجاز المتمثل بالتشبيه والاستعارة . والتقديم ، والتأخير ، والتعريف ، والتنكير ، والحذف والإضمار ، والتكرار[25]

يلجأ الشعراء إلى أساليب معينة يشكلون من خلالها علاقات بين أشياء لا علاقة بينها ، وهذه الأساليب التي ذكرها الجرجاني ، هي الأساليب القادرة على تحقيق الشعرية التي أضحت من أهم ما يميز اختراعات الشعراء وإبداعاتهم المتمثلة بالقدرة على تقديم صياغة للأشياء والوقائع والأحداث التي يتعاملون معها ، وهي أشياء لا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب وإنما يحكم عليها بالوظيفة التي تحققها ، وهي وظيفة لها ارتباط وثيق بوعي المتلقي وإدراكه .

ثالثاً : الغرابة والتلقي :

لا شك أن الغرابة لا يمكن أن تبرز إلا من خلال تلقيها ، وتلقيها يستحضر نقيضها تماماً ، والنقيض الذي تقف مقابلاً له هو الوضوح والألفة ، وإذا كان عبدالقاهر الجرجاني قد مثل شخصية الناقد والمتلقي على حد سواء فإنه أدرك أن الناقد ينبغي أن يكون متلقياً بارعاً حتى يستطيع أن يدرك أبعاد العملية الشعرية التي تشكل

الغـــرابة جوهـــرها ومحورهـــا الأساسي ، وقد تمثل هذا في تأملات الجرجاني وتأويلاته وإجراءاته النقدية التي كان كثيراً ما يدعو فيها إلى التأمل والتدبر للكشف عن الغرابة وفاعليتها ضمن سياقها .

ولم يكـــن الاحتفاء بالغرابة عنصراً خارجاً عن عملية التلقي ، وإنمـــا تتأسس هذه العملية في أساسها على متلق يحاول أن يقف على وظيفـــة هذه الغرابة ليكشف عن الدهشة التي تحققها لتجعل المتلقي منجذباً إليها محاوراً ومتأملاً ليكشـــف عن المخبوء وراء الألفـــاظ ، ولذلك لم يكن المتلقي الذي يتحدث عنه الجرجاني هو المتلقي العادي، وإنمـــا المتلقي الذي يستطيع أن يكون مؤهلاً ومزوداً بأدوات يستطيع من خلالها أن يكتنه أبعاد الغرابة ومراميها البعيدة ، إذ يقول في حديثه عن الاستعارة " وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة "[26].

لقـــد ألمـــح الجرجاني في مرات عديدة إلى المتلقي وبخاصة في سياق حديثه عن الغرابة والأساليب التي تحتاج إلى تأمل وتدبر وتأويل. ولذلك ركز على القدرة التي يمتلكها المتلقي في تعامله مع الإجراءات الأســـلوبية التي يجترحها الشعراء . فالمتلقي عند الجرجاني ليس المتلقي الغفـــل ، وإنما ذلك الذي يمتلك أدوات يستطيع من خلالها أن يتعامل مع ما هو غريب وغير مألوف ، وقد أدرك الجرجاني أهمية القدرة التي يتمـــتع بها المتلقي ، إذ قال أثناء حديثه عن التشبيه ، " ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة "[27].

تحتاج الغرابة إلى متلق يمتلك معرفة وخبرة ودربة حتى يتمكن من محاورة ظاهرة الغرابة بما تفتحه من آفاق للتأويل والقراءة المتأنية ، إذ إن الغرابة والوقوف على فاعليتها لا تتأتى لأي متلقٍ ، وإنما للذي

له ذهن ونظر يرتفع بهما عن طبقة العامة ، لأن التلقي بحد ذاته يدخل في إطار المتعة الجمالية ولذلك ينفتح التلقي والغرابة على الدهشة على حد سواء ، إذ ليست قراءة الغرابة نوعاً من الترف وممارسة الهواية ، وإنما هي عملية قائمة على المحاورة ومحاولة التعالي على معاندة النص وتمنعه .

وقد أدرك الجرجاني في حديثه عن التلقي إلى أن هناك درجات من الغرابة تتفاوت فيها قوتها ودهشتها ، وهذا التفاوت في الغرابة يحتاج أيضاً إلى درجات في التلقي ، وهذا يعني أن هناك درجات للشعرية تكشف عن التفاوت ، ولكنها تحتاج هي الأخرى إلى درجات في التلقي ، يقول الجرجاني : " ثم إن ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً ، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأول ، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رؤية ولطف فكرة "[28].

ويقول أيضاً : " فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة ".

ليست عملية التلقي عملية ميكانيكية يشرح فيها المتلقي تلقيه لما يقرأ ، وإنما هي عملية مبنية على أسس تقوم على التأول ،

والتأول ليس شيئاً يقوم على اللعب ، وإنما يتأسس على الإدراك والفهم ومحاولة فك الأسرار والكشف عن الغريب للوصول إلى المتعة الحقيقية . لقد أدرك الجرجاني أن هناك أقوالاً لا تحتاج إلى تأويل وهي التي يشترك في تلقيها كل الناس ، وهناك أقوال تحتاج إلى قدر من التأويل . وهناك أشياء تحتاج إلى رؤية ولطف فكرة .

ولذلك تحتل الغرابة أهمية خاصة في استحضارها للمتلقي ، ذلك العنصر الذي ظل مغيباً في النقد حتى ظهرت نظريات التلقي في العصر الحديث على يد الألمانيين هانز روبرت ياوس ، وفولفغانغ إيزر[29] ، إذ منحت نظرية التلقي المتلقي أهمية كبيرة بعد أن أعلنت البنيوية عن موت المؤلف ونادت التفكيكية بتعدد قراءة النص وانفتاحه على قراءات متعددة ، ولذلك فإن الحديث عن الغرابة قد استحضر مباشرة العنصر الذي يتوقف عندها ويتأملها ويحاول الوصول إلى سحرها وألقها وما لها من فاعلية .

إن الإحساس بالغرابة عملية أساسية من عملية التلقي ، لذلك " فإن الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي ، ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري ، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة، ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإنه به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه "[30].

ويبدو أن العلاقة بين التلقي والغرابة علاقة وثيقة ، عند الجرجاني ، تبرز هذه العلاقة بشكل أساسي عند حضور الغرابة التي تحتاج إلى تأويل وتفسير ، لأن ذلك شيء مركوز في النفس ، " فأنس

النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع "[31].

وإذا كان الجرجاني قد كشف عن العلاقة الوثيقة بين الغرابة والتلقي ، فإنه تحدث عن الآثار التي تخلفها الغرابة في نفسية المتلقي ، وتجعله أكثر إقبالاً وانجذاباً لما يقرأ ، وقد كرر ذلك في أكثر من موطن من كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ، فقد تحدث عن " العجب" الذي يمثل ردة فعل المتلقي ، وردة الفعل هذه لا يمكن لها أن تتخلق إلا إذا كان فيها شيء من الغموض الذي يجعل الوصول إلى المعنى أمراً فيه شيء من الصعوبة، يقول معلقاً على قول زياد الأعجم :

وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا ... لكالبحر مهما يلق في البحر يغرق

وإنما كان أعجب لأن عمله أدق وطريقه أغمض ووجه المشابهة فيه أغرب[32].

إن العجب ينتج عن الدقة والغموض والغرابة ، وهي مصطلحات تتمركز حول نقطة جوهرية واحدة تتمثل في الإجراء الأسلوبي الذي يشكله الشاعر ، ذلك الإجراء الذي يتمثل في طريقة الاختيار وبناء العبارة والتراكيب فليست السهولة مثيرة وغريبة وإنما هي عادية ، والنفس الإنسانية لا تطمئن إلى المألوف دائماً وإنما تطمع وتطمح إلى ملاقاة – الجديد ، وما هو مخالف لتوقيع المتلقي ، فما هو متوقع لا يشكل غرابة ، وما هو غير متوقع يخرج عن دائرة الألفة ، وليس من شك في أن الجرجاني لا يخرج في إطار حديثه عن فعل

الغــرابة وما لها من تأثير وفاعلية عما تحدث عنه الفلاسفة المسلمون عند حديثهم عن التعجيب[33].

تنفتح نصوص الجرجــاني في حديثه عن الغــرابة على التلقي بشــكل عميــق إذ إن الارتباط بين هذين العنصرين ارتباط جوهري وأساســي ، لأنه مكون أساسي من مكونات الشعرية التي تقوم على أســس غير عادية ، وإنما تتأسس على قواعد اللامألوف واللامتوقع ، الذي يمثل القارىء فيه عنصراً محورياً ، فالعجب وغيره من الفاعليات الأخرى التي تتولد عن الغرابة ليست عبارة عن عناصر تظل بعيدة عن المتــلقي وإنما ترتبط به ارتباطاً عضوياً ، فليست المسألة مسألة تعقيد يخــلو من الفائدة ، وإنما الغرابة تمثل بعداً فنياً بما تمتلكه من فاعلية لا تستحضــر النص والمبدع فقط بل تتجاوز ذلك لتضع المتلقي في نقطة المركز .

تــثير الغرابة بفاعليتها عنصر النشوة ، والهزة ، وإذا كانت هــذه المصــطلحات تتصل باللذة المحسوسة ، فإن ذلك يترجم البعد النفسي المتشكل من خلال جعل الكلمات جسداً يمارس فتنته وإغواءه على المتلقي ، يقول الجرجاني معلقاً على البيت التالي :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصــاره بوجــوه كالدنــانير

فــإنك تــرى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحــس وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والــتأخير وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازاته لها . وإن شــككت فاعمد إلى الجارين الظرف فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضــعه الشاعر فيه فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه

حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي كانت وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها[34]

لقد تحدث هذا النص عن الملاحة واللطف والحسن والحلاوة والنشوة ، وكل هذه الآثار الناتجة عن الاستعارة ناتجة أيضاً عن الغرابة، وقد تحققت غرابة الاستعارة ولطفها من خلال سياقها وبخاصة التقديم والتأخير ، إذ إن النظم يشكل إسهاماً فاعلاً في تكوين الغرابة لأن ذلك يحقق نشوة ، والنشوة شيء حسي تنبسط له النفس الإنسانية ، وتظل مشدودة إليه ، فنشوة المتلقي تجعل عملية التلقي عملية قائمة على اللذة التي يشكلها التقاء المتلقي مع نص يمثل غرابة من خلال أساليبه الخاصة به .

ويرتبط هذا التأثير الفاعل للغرابة بنظريات التلقي ، وبخاصة بمقولات هانز روبرت ياوس التي فتحت آفاقاً هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يثيره النص في وعي المتلقي وإدراكه ، وهي مثيرات تتصل اتصالاً وثيقاً بالمتعة والنشوة ، وهي نشوة تتشكل ليس من تسلسل الحدث وبنائه ، وإنما تتشكل أيضاً من خلال الأساليب اللغوية المراوغة التي يعمد إليها المبدع ، ولذلك يظل القول الشعري حيوياً ومثيراً بمقدار ما يحمل من غرابة ، لأن الغرابة تفتح مسافات للتأويل وللاحتمالات. وهما عنصران تظل نفس القارىء تلاحقهما بتلهف ومتعة .

وقد تجلت فاعلية الغرابة عند الجرجاني من خلال حديثه عن الآثار التي تتجلى في نفس المتلقي ، يقول : " وكذا تقول إذا همَّ بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه

ولم يشغله شيء عنه ، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا ترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه أريحية وإنما تسمع حديثاً ساذجاً وخبراً غفلاً حتى إذا قلت :

" إذا هم ألقى بين عينيه عزمه " امتلأت نفسك سروراً وأدركتك طربة "[35]. ويقول فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل وتراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرباً بين شيئين مختلفين في الجنس "[36].

وقد تحدث عبدالقاهر الجرجاني في أكثر من موطن عن "الهزة "[37] المتولدة من الغرابة . والهزة شعور متولد عن الغرابة ، لا يمكن أن يكون شيئاً ثانوياً ، وإنما هو شيء أساسي وعنصر جوهري ، لأن ذلك لا يتخلق من الألفة وإنما يتولد من الغرابة وما هو غير مألوف وعادي . ومن الأمثلة على ذلك قوله معلقاً على قول الشاعر:

لا تعجبوا من بلى غلالته قد زر أزراره على القمر

"... وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف ، وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس ، وكعسري النفس في النفس وإن أردت أن تظهر لك صحة عزيمتهم في هذا النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته من الوهم فأبرز صفحة التشبيه واكشف عن وجهه وقل لا تعجبوا من بلى غلالته فقد زر أزراره على من حسنه حسن القمر " ثم انظر هل ترى إلا كلاماً فاتراً ومعنى نازلاً ، وأخبر نفسك هل تجد ما كنت تجده من

الأريحيــة ، وانظر في أعين السامعين هل ترى ما كنت تراه من ترجمة عن المسرة ودلالة الإعجاب "[38].

تنبني في هذا النص عناصر أساسية تجسد دور العبارة الشعرية في إثارة وعي القارىء وإدراكه وحساسيته الشعرية التي تقوده إلى فهم فاعــلية الخــروج على المألوف في الخطاب الشعري ، ويمكن تمثيل ما أراده الجرجاني على النحو الآتي :



ليس الأمر هنا إلا نتاج العبارة الشعرية المبنية على التشبيه بما يــثيره من غرابة وبما تثيره الغرابة والكلام غير العادي من آثار تستفز وعــي القارىء ، وتستثير انتباهه وإدراكه ، وهذا يعني أن عبدالقاهر الجرجاني قد تفطن إلى نقطة محورية وأساسية تقوم في المقام الأول على أن الغرابة تولد " الهزة " والسرور ، وهما أمران يتصلان اتصالاً وثيقاً بالجانب الحسي للإنسان ، إنها صدمة أو رعشة الغرابة التي لا تتعامل مع الأشياء المألوفة وإنما مع الأشياء غير المألوفة .

إن الهــزة ومرادفاتها التي دار الحديث عنها عند الجرجاني ما هي إلا صورة من صور العلاقة العشقية بين المتلقي والقول الشعري ، وهــذه العلاقة لا تتأسس إلا عندما يلتقي العاشقان بعد تمنع أحدهما ، وعندما يصلان إلى نقطة الالتقاء بعد المصاولة والمعاندة والمراوغة تنشأ الهــزة ويتضــاعف السرور ليخلق حالة من الفرح بتخطي الحواجز والموانع للوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه بسهولة متناهية .

ولذلك يرى الجرجاني أن القول الشعري يتطلب تعباً ونصباً للوقوف على معناه ومراده ، وهو يرى أن ذلك خاصية أساسية من خصائص الشعرية ، يقول : " إن المعنى إذا أتاك مماثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحديد الخاطر له والهمة في طلبه ، وما كان منه ألطف وكان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجاجه أشد"[39].

" فالامتناع والإباء ، والاحتجاب "، كلها صفات أطلقت على المعنى لترسم صورة حقيقية لرؤية الجرجاني وموقفه من الغرابة ، فالامتناع والإباء والاحتجاب تجسيد حقيقي للمصاولة والمراوغة بين المتلقي والقول الشعري ، وكان الجرجاني بهذا يعبر عن المسافة الجمالية"[40] كما يسميها هانز روبرت ياوس ، إذ إن توقع القارىء يخيب عندما يحاول أن يبني توقعاته أثناء مواجهة القول الشعري ، وكلما كانت المسافة بين المتلقي وما يتلقى بعيدة كلما كان صادماً وبليغاً ، يبني اللذة ، " فليس التقبل من حيث هو ممارسة عقلية بخال من " الالتذاذ " ولا خال من " الاستمتاع " و" التعجب " و"الطرب" ولكنه يجمع فيما يبدو بين متعة " التذوق " ولذة المعرفة "[41].

وليس من شك في أن الغرابة ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللذة ، وبخاصة عندما تقع عينا المتلقي على النص ، فمجرد ملاقاة النص تصبح عملية تحاول أن تقيم علاقة بين النص والمتلقي ، وهي علاقة تبدو وثيقة وحميمة لأنها علاقة تسعى إلى أن تجعل تلقي القول الشعري مختلفاً اختلافاً جذرياً عن القول العادي .

ويمكن أن يكون النص التالي من النصوص الأكثر إبانة عن فاعلية الغرابة . يقول " على الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره

منه وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته " [42].

لقـــد بـــين هذا البحث أن الجرجاني يميل إلى الغرابة ويرفض التعقيد واللبس ، لأنهما لا يمتلكان فاعلية أدبية إطلاقاً ، ولكن الغرابة تعكس أدبية القول الشعري وتكشف من فاعليته المتحققة من جانب المتـــلقي الـــذي يسعى إلى إدراك ما يقرأ لكنه لا يدرك ذلك إلا بعد الامتـــناع والاحتجاب ، ومن هنا تتولد اللذة والهزة ، وهما فاعليتان أساسيتان في عملية القراءة في النقد الحديث .



الهوامش

1) هناك دراسات دارت حول الغموض في النقد القديم والحديث . انظر على سبيل المثال : إبراهيم سنجلاوي ، موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة ، مجلة عالم الفكر . المجلد الثامن عشر . العدد الثالث . 1989 ، ص 185 – 212 ، ومحمد بن عبدالرحمن الهدلق : موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين ، مجلة جامعة الملك سعود ، المجلد الرابع الآداب (2) 1992 ، ص 335 – 361 .

2) انظر موسى ربابعة ، الانحراف مصطلحاً نقدياً ، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد العاشر ، العدد الرابع ، 1995 ، ص

3) انظر : عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 59 ، 60 ، 63 ، 75 ، 78 ، 126 ، 312 ، وأسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، 1979 ، ص 144 ، 158 ، 169 ، 262 .

4) دلائل الإعجاز ، ص 70 ، 71 ، 241 ، 346 ، وأسرار البلاغة ، ص 109 ، 117 ، 151 .

5) أسرار البلاغة ، ص 215 ، 251 .

6) دلائل الإعجاز ، ص 62 ، ص 78 ، 82 ، 125 وأسرار البلاغة ، ص 312 ، ص 167

7) دلائل الإعجاز ، ص 62 .

8) دلائل الإعجاز ، ص 62 .

9) دلائل الإعجاز ، ص 76 ، 193 ، 210 ، 221 .

10) أسرار البلاغة ، ص 44 ، 205 ، 218 ، 220 ، 221 ، 229 ، 231 ، 250 ، 256 .

11) المصدر نفسه ، ص 334 ، 335 .

12) المصدر نفسه ، ص 346 .

13) المصدر نفسه ، ص 67 .

14) المصدر نفسه ، ص 67 .

15) المصدر نفسه ، ص 127 ، 129 ، 135 ، وانظر دلائل الإعجاز ، ص 210

16) المصدر نفسه ، ص 67 .

17) المصدر نفسه ، ص 129 .

18) المصدر نفسه ، ص 135 ، وانظر دلائل الإعجاز ، ص 210 .

19) المصدر نفسه ، ص 174 .

20) المصدر نفسه ، ص 127 .

21) المصدر نفسه ، ص 126 .

22) المصدر نفسه ، ص 218 .

23) المصدر نفسه ، ص 48 .

24) المصدر نفسه ، ص 251 .

25) دلائل الإعجاز ، ص 52 ، وانظر ص 68 ، 78 ، 202 ، وأسرار البلاغة ، ص 118 .

26) المصدر نفسه ، ص 346 .

27) المصدر نفسه ، ص 84 .

28) المصدر نفسه ، ص 128 .

29) انظر : هونز روبرت ياوس : نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبدالجليل ، دار الحوار اللاذقية ، 1992 ، ص 82 وانظر نبيلة إبراهيم ، القارىء في النص ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول نوفمبر وديسمبر ، 1984 ، ص 103 وما بعدها .

30) عبدالفتاح كليطو : الأدب والغرابة ، دراسات في الأدب العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1982 ، ص 65 .

31) أسرار البلاغة ، ص 108 .

32) دلائل الإعجاز ، ص 76 .

33) ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، من الكندي حتى ابن رشد . دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 162 وما بعدها .

34) دلائل الإعجاز ، ص 78 .

35) أسرار البلاغة ، ص 115 .

36) المصدر نفسه ، ص 116 .

37) انظر أسرار البلاغة ، ص 67 ، 115 ، 116 ، 159 ، 206 ، 283 .

38) المصدر نفسه ، ص 283 .

39) المصدر نفسه ، ص 126 .

40) انظر رشيد بنحدو ، قراءة في القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 48 ، المجلد الأول ، 1988 ، ص 22 ، وانظـــر عمار بلحسن ، قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان 84 – 85 ، 1991 ، ص 67 .

41) شـــكري المبخوت : جمالية الألفة ، النص والمتقبل في التراث النقدي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة ، تونس 1993 ، ص 225 ، وانظر : محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1999 ، ص 20 .

42) أسرار البلاغة ، ص 118 .



التحيز اللغوي مظاهره وأسبابه *



حمزة بن قبلان المزيني

* هــذا البحث كان محاضرة ألقاها الدكتور المزيني في النادي الأدبي الثقافي بجدة ، بتاريخ 1413/8/16هـ، الموافق 7-2-1993م..

ظـلت اللغة واحدة من الخصائص الإنسانية التي أثارت انتباه الإنسـان طـوال العصور ، فكان اكتساب الإنسان لها وتنوعها من مجـتمع إلى مجتمع آخر ، ومقارنة تلك الأنواع بعضها ببعض مسائل لم يـتوقف الإنسان منذ القديم عن التفكير فيها واقتراح تفسيرات لها ؛ ومـن اللافـت للنظر أن تفسيرات هذه الظواهر كثيراً ما تتشابه في الحضـارات المختلفة ؛ فنحن نجد في كل حضارة من يرى أن لغة تلك الحضـارة هـي أول اللغات نشأة ، وأن اللغات الأخرى لم تنشأ إلا مـتأخرة نتيجة لعقاب إلهي ، وأن تلك اللغة تتفوق على ما عداها ، فهـي الأجمل والأكمل والأكثر منطقية إلى غير ذلك من الصفات المميزة .

وسـوف أتناول في هذا البحث مسألة التحيز اللغوي عارضاً نماذج له في حضارات مختلفة ، قديمة وحديثة ، وسوف يبين البحث أن هـذه الـنماذج للـتحيز اللغوي تنبع من أسباب أعمق ، ومن تلك الأسباب : العنصرية العرقية ، والتحيز الثقافي ، والجهل بطبيعة اللغة.

وما يعنيني أكثر من غيره في هذا البحث إيضاح أن ما يسود في الـثقافة العربية عن تميز اللغة العربية عن غيرها ليس إلا وجهاً من أوجـه ذلـك الـتحيز ؛ وبمـا أنـه قد ثبت علمياً أن الاعتقادات والتفسيرات التي تنتج عنه ليست صحيحة ، فإنه ينبغي تخليص دراسة الـلغة العربية منها ، كما أنه لا يمكن للبحث اللساني في اللغة العربية

أن يتقدم إلا بالتخلي عنها ومقاربة اللغة العربية بوصفها لغة إنسانية تتصف بما تتصف به اللغات الإنسانية الأخرى ، ويجري عليها من القوانين ما يجري على غيرها .

مقدمة

يشمل التحيز اللغوي أنواعاً كثيرة : فمنه النظر إلى لغة معينة أنها أقدم اللغات وجوداً وأنها أكثر اللغات منطقية في نظمها ، وأنها أجمل وأكفأ في التعبير مما عداها . كما أنه يشمل أن مستوى من مستويات اللغة المعينة يتميز عما عداه من المستويات في تلك اللغة المعنية بالصفات التي ذكرنا . وقد يشمل أن نطق صوت معين أو خصيصة معينة في لغة ما أجمل مما يقابله في المستويات الأخرى لتلك اللغة أو اللغات الأخرى ، ويشمل أيضاً أن كلام فئة معينة من متكلمي لغة ما يتميز على كلام الفئات الأخرى ، وبالجملة فإنه لا حد لأنواع التحيز ، كما أن وجوده ليس مقصوراً على فترة تاريخية معينة ولا هو مقصور على متكلمي لغة واحدة ، بل هو ظاهرة موحدة في كل المجتمعات وفي كل اللغات وفي كل العصور .

ولا أريد في هذا البحث أن أستقصي وجود التحيز اللغوي في اللغات كلها بل سوف أقتصر على بحثه في الحضارة الأوروبية والحضارة العربية الإسلامية ، لكنه يحسن من باب التدليل على وجوده في حضارات أخرى أن أورد المثال التالي :

يقول بيتر فارب إن كثيراً من الجماعات اللغوية تشعر بأن لغتها هي الأفضل أو أنها هي اللغة الإنسانية الأصل ، ويذكر من تلك الجماعات " الشامولاس " Chamulas وهي جماعة لغوية في المكسيك ،

و" الروندي " Rundi في إفريقيا ، و" التشكتاو " Chictaw وهي قبيلة مـــن قــبائل الهنود الحمر كانوا يسكنون في جنوب ولاية لويزيانا في أمـــريكا ، فيرى التشكتاو مثلاً أن لغتهم كانت أقدم اللغات . وتأتي قصة الخلق وتمايز اللغات عندهم على النحو التالي :

قــبل أجيـــال عديدة مضت أظهر " أبا " Aba وهو الروح الطيـــبة المتعالية رجالاً كثيراً كلهم من قبيلة التشكتاو الذين كانوا يتكـــلمون لغة التشكتاو ويفهم بعضهم بعضاً . وقد برز " أبا " هؤلاء من طين أصفر أخذ من صدر الأرض ، ولم يسبق أن وجد قبلهم أحد مـــن الـــرجال . وفي أحد الأيام اجتمع رجال التشكتاو وأخذوا في الـــتفكير في ماهية السحاب والسماء . واستمروا في التفكر والنقاش فـــيما بينهم حتى استقر أمرهم على الصعود إلى السماء لاكتشاف ما فيهـــا . لذلك فقد جمعوا أحجاراً كثيرة وبدؤا في بناء برج خططوا له أن يلامـــس الســـماء، وفي تلك الليلة هبت رياح عاتية من السماء فهدمت البرج وتناثرت أحجاره فوقهم . غير أن الرجال لم يقتل منهم أحـــد . وفي الصـــباح خرجوا من تحت الأنقاض وأخذ بعضهم يكلم بعضـــاً ، غـــير أنهـــم شدهوا وفوجئوا وأصابتهم الحيرة بسبب أنهم أصبحوا يتكلمون لغات متعددة بحيث لم يستطيعوا فهم بعضهم بعضاً. ومـــنذ تـــلك الحادثـــة استمر بعضهم يتكلم اللغـــة الأصلية لغة التشـــكتاو ومن هؤلاء جاءت قبيلة التشكتاو الحالية . أما الآخرون وهـــم الذيـــن لم يستطيعوا الفهم عن هؤلاء فقد بدأوا يتقاتلون ، وفي النهاية تشتتوا. أما التشكتاو فأصبحوا هم الأصل[1].

وتماثل هذه القصة قصة برج بابل الشهيرة التي نجد صداها في بعض المصادر العربية .

ومســـألة التحيز اللغوي يمكن أن ينظر إليها على أنها مثال لما

يطلق عليه تشومسكي " مشكلة أورويل " نسبة إلى جورج أورويل الروائي الأيرلندي صاحب الرواية الشهيرة "1984". ويميز تشومسكي بين " مشكلة أورويل " ومشكلة أخرى هي " مشكلة أفلاطون ". فتعني " مشكلة أفلاطون " أنه على الرغم من قصر حياة الفرد فإنه يعرف أموراً كثيرة من غير أن يكون لديه أدلة واضحة عليها . ومن ذلك أن الطفل يستطيع اكتساب اللغة في فترة وجيزة لا تزيد عن أربع سنوات مع أن ما يسمعه من كلام المحيطين به لا يمثل إلاّ جزءاً ضئيلاً منها ، كما أن ما سمعه ليس مثالاً صالحاً لها في كثير من الأحيان . أما مشكلة أورويل فنقيضتها إذ أننا لا نعرف إلاّ شيئاً ضئيلاً عن بعض الأمور مع أن الأدلة التي يمكن أن تعيننا على الفهم والمعرفة غنية جداً ، ويمثل تشومسكي لذلك بالأنظمة السياسية التي يمكن بطريق مباشر أو غير مباشر أن تغرس بعض الأفكار والمفاهيم المغلوطة في أذهان الناس على الرغم من أنه يمكن وببساطة اكتشاف زيف تلك المفاهيم ، غير أن الناس قلّما يصرفون انتباههم إلى تلك المغالطات فتظل سائدة لا تساءل[2] .

فالتحيز اللغوي يمكن اكتشاف زيفه بكل بساطة ، وذلك عن طريق النظر في طبيعة اللغات الإنسانية ومقارنتها بعضها ببعض ، وكذلك فيما يخص اللغة العربية بالنظر في المصادر العربية نفسها التي تبين أن كثيراً من المعتقدات الشائعة عنها ليس صحيحاً .

وللتدليل على زيف التحيز اللغوي فسأعرض لمظاهره في الدراسات الغربية أولاً ، وسوف نجد أن كثيراً من مظاهره كان مدفوعاً بالتعصب العرقي الذي كان سائداً في أوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، كما أنني سوف أعرض لمظاهره في المصادر

العـــربية القديمة . وسوف يتبين أنه وجد نتيجة للسجال القومي الذي ساد خاصة في العصر العباسي . كما سيتبين أن المصادر العربية نفسها فيهـــا مـــن الأدلة ما يكفي لبيان أن ذلك التحيز لا حقيقة له . كما ســـيتعرض البحث لدراسة هذه الظاهرة في الدراسات المتعلقة بالعربية في العصر الحاضر . وسوف نجد أيضاً أن أسبابها ليست علمية . فهي مدفوعـــة إمـــا بالرغبة في الحط من اللغة العربية والعرب أو بالدفاع عنهما .

التحيز اللغوي في الدراسات الغربية :

شـــابه الغربيون غيرهم من الأمم في مظاهر التحيز اللغوي ، غير أنهم لم يكتفوا بالشكل العام لهذه القضية . فبدلاً من الزعم المجرد بـــتفوق لغـــاتهم على غيرها فقد أخذوا في القرون الأخيرة بالتنظير له واستخدام منجزات العلم في التدليل على صحة دعاواهم .

وقـــد ظهـــر مؤخراً كتاب جيد عن هذا الموضوع في أوروبا بعـــنوان : لغات الجنة : العنصرية والدين والفلسفة في القرن التاسع عشـــر . ومؤلفه هو موريس أولندر ، ونشر بالفرنسية سنة 1989م وتـــرجمه إلى الإنجـــليزية آرثر جولد هامر ، ونشرته دار النشر التابعة لجامعـــة هارفـــارد في سنة 1992م[3]. ومع أن المؤلف يذكر أن هذا الكتاب ليس إلاّ صورة أولية لبحث أوسع يقوم به عن هذه القضية . فإنـــه يعطي صورة واضحة عنها في التفكير الأوروبي . وسوف أعتمد اعـــتماداً يكـــاد يكون كلياً على كتاب أولندر بل إنني سوف ألخص كثيراً من المعلومات والآراء التي جاء بها وأترجم بعض المواضع منه .

كـــان الرأي السائد في أوروبا في العصور الوسطى أن العبرية

هي اللغة التي تكلمها آدم في الجنة وهذه هي النظرة الكنسية الرسمية. وكـــان هناك من يقول إنها السريانية وهناك من يقول إنها الكلدانية . كمـــا كـــان هناك من يعارض هذه الآراء ويجحد أن يكون الله علّم الإنسان أي لغة .

أما في عصر النهضة فقد كان أصل اللغة الإنسانية واحداً من المواضـــيع الـــتي اهتم بها الباحثون اهتماماً كبيراً . ومع ظهور الوعي القومـــي فقد أخذت هذه القضية وجهاً جديداً إذ حاولت كل أمة في أوروبـــا أن تبرهن على أن لغتها ، هي ، كانت اللغة التي تكلمها آدم في الجـــنة . ولذلك نجد أن بعضهم قال بأنها الفرنسية ، وقال آخرون أنهـــا الألمانيـــة ، كما قال آخرون بأنها السويدية . كما ارتبطت هذه الآراء بالبحث عن المكان الذي كانت فيه الجنة . وفي الفترة التي تلت عصر النهضة اكتشف الأوروبيون أن بين لغاتهم كثيراً من التشابهات ممـــا حدا بهم إلى القول بوجود أصل مشترك تنتسب إليه هذه اللغات كلها . وقد اقترن البحث عن هذا الأصل المشترك بالبحث عن المكان الأول الـــذي جـــاء منه متكلمو هذه اللغات . وقاد هذا البحث إلى مقارنـــة هـــذه اللغة المشتركة بالعبرية . وكان من نتيجة ذلك أن بدأ الأوروبيون يزيحون اللغة العبرية عن المكانة التي كانت تحتلها وإحلال هـــذه الـــلغة المفترضة مكانها ، وكان من نتيجة ذلك أيضاً أن صاغ الأوروبيـــون مصـــطلحات جديـــدة لتمييز الأسر اللغوية بعضها عن بعـــض: فلغات أوروبا تنحدر من لغة واحدة سميت الآرية، أما العبرية والعربية وغيرهما من اللغات الشبيهة فقد سميت السامية .

وكـــان هـــذا البحث يرتبط أيضاً بالبحث عن المكان الذي كانت فيه الجنة ، فقد رأى هردر (1744 1803) مثلاً أنها لابد أن تكـــون في شمال الهند على ضفاف نهر الجانج . ولما كان هذا البحث

محمـلاً بالأفكار العلمانية التي سادت في عصر الأنواع كما يسمى أي القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد بدأ الأوروبيون ينظرون إلى الكـتاب المقـدس نظرة أخرى . فقد رأوه كتاباً أسطورياً مكتوباً بـلغة شعرية فائقة الجمال . كما نظروا إليه من ثم على أنه يمثل تصور الساميين لبداية تاريخ الإنسان ، وكان هذا الرأي يتأسس على فكرة شاعت في ذلك الوقت عن الارتباط اللازم بين الفكر واللغة . فاللغة مرآة للفكر ، وهي التي تمثل روح الجماعة التي تتكلمها . فنظرة الأمة المعينة إلى الكون محكومة بتركيب لغتها التي تنسق الكون على صورة معيـنة . فالكـتاب المقدس إذن لا يصور وحياً إلهياً بل تصوراً عبرياً سامياً عن الكون أملته اللغة العبرية ، مع أنه لا خلاف على جمال هذا التصور .

وقـد أنتجت المقارنات اللغوية بين لغات أوروبا علماً جديداً هو علم اللغة المقارن الذي أصبح له تقنياته المميزة . وباتصال أوروبا عن طريق الاستعمار بحضارات أخرى أخذ العلماء بتطبيق أفكار علم الـلغة المقارن على اللغات التي اتصلوا بها . على أن أكبر حدث كان اكتشاف وليم جونز (1746 1794) للصلة بين اللغة السنسكريتية وهـي إحـدى اللغات الهندية المقدسـة القديمة ، واللغتين اللاتينية والإغريقية . وقد أشعل هذا الاكتشاف خيـال الأوروبيين في مجالات عديـدة ، خاصـة في دراسـة اللغة . فقد استطاعت أوروبا بهـذا الاكتشاف أن تدفع تاريخها نحو القدم مئات السنين . كما مكنها من الخـروج مـن ضيق أوروبا إلى مساحة تشغل جـزءاً كبيراً من آسيا بالإضافة إلى أوروبا . وقد أدخل هذا الاكتشـاف تعديلاً كبيراً على الأفكار الخاصة باللغة القديمة . فكان أن اشتغل الباحثون بالبحث عن الجـذور اللغوية والتاريخية للأصل اللغوي المشترك الذي يشمل لغات

الهند ولغات أوروبا . وكان من نتيجة ذلك أن اقترح الباحثون أصلاً واحداً لها أسموه فصيلة اللغة الهندية الأوروبية .

ولما كان للسنسكريتية كتاب مقدس هو القيدا فقد أخذ الأوروبيون هذا الكتاب بديلاً للكتاب المقدس يرون فيه تاريخهم ، كما أخذ التنوع الكبير للغات الهندية الأوروبية والمساحة الشاسعة التي تشغلها : من الهند شرقاً إلى الحدود الغربية لأوروبا على أنه دليل على قدرة هذا العرق على الانتشار مكتسحاً كل الشعوب التي تقف في طريقه . ويقارن هذا بإخلاد الساميين إلى رقعة صغيرة من غرب آسيا . كما أ ن الانتشار الواسع أتاح للجنس الآري تنوعاً كبيراً في الأديان واللغات ، أما الجنس السامي فاقتصر على تنوع بسيط بين لغاته .

أما الصلة بين العرقين فقد حسمت منذ أمد طويل . فقد افترقا في فترة مبكرة من التاريخ ونهج كل واحد منهما طريقاً مميزاً منذ ذلك الحين ، وقد حددت العناية الإلهية وظيفة كل واحد منهما ، فقد استطاع الآريون تسخير الطبيعة واستغلال الزمان والمكان، واختراع الأساطير ، والعلم والفن ، أما الساميون فإنهن انطووا على عقيدتهم التوحيدية .

هذه إذن هي الظروف التي نشأت فيها دراسة اللغة في أوروبا: فهي ظروف لعب فيها التحيز العنصري دوراً كبيراً نتيجة لما رآه الأوروبيون منجزات للجنس الآري في العلم . ولذلك فقد اصطبغت دراسة اللغة بهذه العوامل العنصرية مما جعل النتائج التي توصلوا إليها أبعد ما تكون عن الموضوعية .

ودليلاً على هذه التوجهات العنصرية في دراسة اللغة يفصل

أولـــندر القول في آراء عدد كبير من الفلاسفة واللغويين الأوروبيين خاصة في القرن التاسع عشر ويحلل أعمالهم ويكشف حقيقة أن كثيراً مما قالوه كان مدفوعاً بتحيزاتهم إلى لغاتهم وحضاراتهم وتاريخهم .

ومن تلك الآراء ما كان يراه الفيلسوف الألماني هيردر ، فعلى الـــرغم مـــن شغفه بالعبرية فهو يقول : " إنها فقيرة في التجريد لكنها غنية في تمثيل المحسوسات "[4]. ففقرها في التجريد خاصة من خصائص جمالها القديم الرائع ، كما أن بساطة أسلوبها الشعري دليل على جماله. كما كان يرى أن المنطق يحتاج إلى التجريد كما أن التجريد يحتاج إلى لغـــة قـــادرة عـــلى البيان وبذلك تكون اللغة وسيلة المنطق عند بني الإنسان .

ولمـــا كـــان العبرانيون كالأطفال يريدون كل شيء في وقت واحـــد فإن العبرية عبرت عن الشخص والعدد والزمن والعمل وغير ذلـــك باســـتعمالها صوتاً واحداً . كما أنها لا تعبر إلاّ عن زمنين هما الماضي والمستقبل وهذا ما جعل الوقت فيها يتوقف . وهذه الخصائص هي التي جعلت العبريين يبدعون شعراً صافياً لا يعكره تصرف الأفعال ودلالتها على تقطعات الزمن ، كما استخلص أن هذه اللغة الشعرية الجميـــلة لا يمكـــن لها أن توجد إلاّ في زمن قديم وجغرافية محدودة . وعلى الرغم من آرائه التي تظهر عدم انتمائه لأشكال التحيز العرقي الشـــائع في وقته إلاّ أنه كثيراً ما تصدر عنه بعض الآراء التي يمكن أن تصـــب في ذلـــك الهدف . وذلك مثل قوله عن الصينيين ، إنهم على الرغم من قدرتهم على وضع قواعد للتعامل والقوانين فإنهم انتهوا إلى أن يـــتوقفوا عند مرحلة الطفولة . فنظرة عابرة إلى لغتهم التي تحتوي عـــلى أكثر من ثمانين ألف شكل ستؤكد أن هذه اللغة قد أسهمت في إبقاء الصينيين في " أسر الطفولة "، فهم أحياء متحجرون .

ومـــن هـــؤلاء الذيـــن كان لهم أثر كبير في تصنيف اللغات والأعراق جوزف إرنست رينان الذي ترك الدراسة الدينية اللاهوتية مشغوفاً بدراسة فقه اللغة المقارن . وقد اتخذ هذا العلم أداة في دراسته للأديان والأساطير والأعراق . فالحضارة العبرية في نظره بدائية وغير قابلة للتطور . بل إن اليهود لم يسهموا في نشر العقيدة التوحيدية لأنه لا يد لهم في اكتشافها وليس لديهم القدرة في استعمالها لمحاربة الوثنية.

وكـــان يرى أن الساميين والآريين على الرغم من القربى التي كانت بينهم في القديم وعلى الرغم من إسهامهم في الحضارة الإنسانية بقدر لا يدانيه أي عرق إلاّ أن العرق الآري يتميز على العرق السامي بكـثير مـــن الخصـــائص الذاتية التي جعلته يتفوق في أكثر الميادين . فالعائلة اللغوية الهندية الأوروبية تحوي عدداً كبيراً من اللغات وذلك مـــا يعـــبر بوضوح عن خصائص مختلفة لأقوام ينتمون إليها كالهنود والفرس والإغريق والألمان ، أما العائلة السامية فتتكون من عدد قليل من اللهجات التي ليس بينها إلاّ خلاف بسيط . وكذلك فإن اللغات الهندية الأوروبية كانت عرضة للتغير نتيجة للتنقل والحركة . أما اللغة السامية فبقيت من غير تغير لانحصارها في مكانها الأصلي . وكان يرى أن أي نظـــرية عـــن اللغة ليست إلاّ نظرية عن الدين . ولذلك فإن عقيـــدة التوحيد البسيطة القاسية لم تكن تظهر إلاّ في لغة ملائمة لها ، وتلك اللغة هي اللغة العبرية ، إذ إن هذه اللغة تتميز بنحو جاف طاغ لا يقبل التنوع . كما أن علم اللغة لم يكن ليؤسس على اللغة السامية لهذه الصفات ذاتها ، وإنما أمكن تأسيسه على اللغات الهندية الأوروبية لطواعيتها وتنوعها وغناها . وكان له رأي في الأعراق واختلافها بين البشـــر ، إذ أكـــد أن الـــتمييز بين هذه الأعراق غير ممكن الآن من الـــناحية العضـــوية لكـــنه ممكن إذا استبدلنا به اللغة وهي التي تحمل الخصائص التي تتميز بها الأعراق تاريخياً .

وكـانت الـلغة السامية ملائمة للرسالة التوحيدية القاسية وذلـك لطـبيعة هذه اللغة ، ويدلل على طبيعة اللغة السامية القاسية بظواهـر مثل الفعل في اللغة السامية الذي لا يمكن تصريفه ليعبر عن الـزمن والجهـة ، فبدلاً من التصرف لا نجد فيه إلاّ عدداً محدداً من المقاطع الأحادية ، وهذه اللغة خالية من النحو ، وخالية من التصرف، وغـير قادرة على إعادة ترتيب مكونات الجملة كما في الجملة الآرية الـتي تسـتطيع المحافظـة على ترتيب الأفكار معتمدة على تعريف العلاقـات الـنحوية . فلذلك نجد اللغة السامية غير قادرة على تخيل التعددية ، كما أن التعبير عن مظاهر الطبيعة المتعددة غير ممكن فيها . ولبسـاطة هـذه اللغة فقد عجز الساميون عن التجريد والكلام عما وراء الطـبيعة والعمـل الفكري الخـلاّق . ولا تصلح هذه اللغة لذلك إلاّ للشعر وحده وهو ما مهر فيه الساميون .

ولعدم قدرة هذه اللغة على التحدث عن التعدد في الطبيعة لم تمكـن متكلميها من اختراع الأساطير ، أما اللغات الهندية الأوروبية فقد مكنت متكلميها من اختراع الأساطير وتعدد الرموز وذلك لأنها مكنت متكلميها من غنى التخيل والتصنيف .

ويـأتي ماكس مولر (1823 1900) فيرى أن الدين ليس نتـيجة لغريـزة خاصة به ولذلك فإن عقيدة التوحيد عند الساميين ليست نتيجة لمثل هذه الغريزة . وذلك أن الغرائز لا تقبل الاختلاف بـين الجـنس الواحد . ولذلك فالسمك لا يطير ، والقطط لا تصيد الضفادع . وبناء على ذلك فإن العقيدة التوحيدية ليست غريزة عند اليهود وذلك أنهم عبدوا العجل في غياب موسى(5) كما أنها لو كانت غريـزة مقصـورة عـلى اليهود لما اعتنقها غير الساميين كالإغريق والـرومان . ويرى بدلاً من ذلك أن فكرة الوحدانية بدأت منذ لحظة

الخــلق في صــورة " وحي بدائي " إذ زود ... الإنسان منذ البداية بحدس خاص عن الرمز . وفكرة الرمز هذه لم تكن وحدانية أو وثنية ، غير أنها يمكن أن تكون واحدة منهما تبعاً لتعبير اللغة الإنسانية عنها . كمــا أن هذه النفحة ... سميت بأسماء مختلــفة وهو ما يمكن أن يعني أن الــلغات الإنســانية تشعبت منذ نفخ هذه الفكرة في الإنســان البدائي .

وتــبعاً لفكرته عن قدرة اللغة على تحديد شكل العقيدة فقد أخذ يعلل وجود عقيدة التوحيد عند الساميين وعقيدة الوثنية والتعدد لدى الآريين .

أما فقر اللغات السامية في مقابل اللغات الآرية فقد نظر إليه عــلى أنه شيء حسن بدل عده كما فعل رينان شيئاً سيئاً . فلأن جــذر الكلمة في السامية يمكن اكتشافه بسهولة فإن معنى ذلك الجذر يمكن معرفته بسهولة مماثلة . كما احتفظت كل كلمة بمعناها الأصلي ممــا مــنع التشويش . ولذلك فلم تقد الكلمات السامية إلى ترميز ظواهر الطبيعة لأن هذه الكلمات لا تطلق إلاّ على الأشياء المحسوسة المنظورة .

أمــا الكــلمات الآرية فمختلفة ، فيما أن الجذر فيها تكتنفه بعــض السوابق وبعض اللواحق وبعض الزوائد فقد كان من الصعب الــتعرف عليه ، وذلك ما أدى إلى تشويش معناه الأصلي ، كما أن الكــلمات الآرية أكثر حرية من الكلمات السامية . وهي أكثر ألقاً ، كما أدى غناها المبهر إلى تنشيط الخيال المصور وكانت هذه الصفات هــي أسباب التشويش والخطأ . هذا في مقابل أن الساميين لا يقعون فريســة لتخدير الكلمات أو الأساطير التي تنتج عنها ؛ فالأسماء التي تدل على الرمز لا تخدعهم بخصائصها الغامضة .

أما اللغة عند الآريين فخطر يومي محدق . وكمثال على ذلك فإن الشمس التي هي مصدر الحياة كانت في الوقت نفسه شيئاً مخيفاً. فبسبب عدم وضوح الكلمة التي تطلق على الشمس في اللغة الآرية ، ولوجود كلمات مختلفة تطلق على كل حالة من حالاتها فقد أصبحت الكـلمات بمـثابة الشَّرَك . وذلك ما أدى بمصدر الضوء هذا إلى أن يكـون الرمز ... وعين متحكمة ، وقوة مبهرة ... وبعد أن تطورت هذه الصفات اكتسبت الشمس في نظرهم القدرة ... وعندما اختفى جذر الكلمة نهائياً أصبحت الشمس رمزاً . وقد استخدم مولر القيدا للتدليل على ذلك .

كمـا أن كـل كلمة في اللغات الآرية يمكن أن تتحول إلى أسـطورة . وذلـك ما يمكن أن يجعل أي اسم أو صفة تتطور لتصور رمـزاً ، وبما أن هذه اللغات وخاصة السنسكريتية غنية في المجاز فقد جعلها ذلك مصدراً خصباً للأساطير[6].

ومـن ذلك يتبين أن منهج ماكس مولر اللغوي والتاريخي قد حددته مسلماته الدينية . ومن هؤلاء العلماء الأوروبيين نرى أدولف بكتيت (1799 1875) الذي جعل شغله الشاغل نفخ الروح من جديـد في الجنس الآري وذلك بالكشف عن تاريخه البدائي بواسطة اللغة وعلم اللغة . وقد وصف اللغة الآرية التي جعلت من هذا الجنس متفوقاً بقولـه إنها تثير الإعجاب بغناها وقوتها وموسيقيتها وتناسق واكتمال بنيتها ؛ وهي لغة تعكس كل الصفات الموجبة التي يتحلى بها هذا الجنس من حيث العواطف الحميمة والتطلع إلى عالم مثالي . وهي لغـة مـلأى بالصور الخيالية والأفكار الصحيحة ، وهي تحمل بذور غناها المستقبلي ، كما أنها تمتاز بشعرها الفخم وفكرها العميق .

وقد أخذ في البحث عن جذور هذه اللغة مستخدماً ما أسماه علم اللغة التطوري (Linguistic Paleontology) كما استنتج أن عقيدة التوحيد ليست مقصورة على الساميين بل إن الديانة الزرادشتية الفارسية وهي التي تنتمي إلى الجنس الآلي كانت توحيدية ومعاصرة لموسى[7].

وكرد فعل لهذه الدراسات ظهر من ينادي بإعادة الاعتبار للجنس السامي . ومن هؤلاء إجناس يهودا جولدزيهر (1805 1921). وكان هدفه منذ البداية البرهنة على أن الجنس السامي لديه أساطير مثلما عند الآخرين . وهذا ما قاده إلى تفسير نصوص التوراة تفسيراً أسطورياً . وكان منهجه هو استخدام المناهج التي استخدمت في سبيل نفي هذه الموهبة عن الساميين وإثباتها للآريين . وكانت اللغة هي الوسيلة التي استخدمها لذلك فنراه ينقد آراء رينان ومولر التي تجعل من اللغة السامية مانعاً في سبيل إبداع الأساطير[8].

وهكذا نرى أن الكتاب المقدس كان وراء هذه الدراسات طوال تلك الفترة . فقد أحيت المقارنة بين نظام اللغات السامية ونظام اللغات الآرية السؤال القديم عن اعتناق الساميين لعقيدة التوحيد واعتناق الآريين عقيدة الوثنية . فعلى رغم تغير الوسيلة فإن الأسئلة التي تثار ماتزال هي هي : وكان الدافع الآخر لهذا المنحى المتحيز من البحث رغبة أوروبا في التميز والظن بأن العرق الآري جنس متفوق منذ القدم على الأجناس الأخرى .

وينبغي الإشارة هنا أن هذه الآراء والتحيزات أخذت في التلاشي مع تقدم البحث اللغوي في أوروبا حتى توج ذلك بدراسات فرديناند دي سيسور . فقد وجه نقداً صارماً لتلك الاعتقادات في

كتابه الذي جمعه طلابه بعد موته من المحاضرات التي كان يلقيها ، خاصة في الباب الرابع والباب الخامس . فهو يقول : " ... إن هذه الفكرة [أن اللغة خاصة معينة لمجموعة لغوية معينة] على الرغم من ملاءمتها إلاّ أنها تصبح سبباً في التضليل إذا عَدّت اللغة صفة محددة ليس للأمة فحسب ، بل صفة محددة للعرق أيضاً ، وذلك إذا عني أن تكون في مستوى لون البشرة وشكل الرأس "[9]. كما يقول : " إنه يجدر بالإشارة أن كل أمة تعتقد في تفوق لغتها وتسرع في عد من يتكلمون لغة أخرى بأنهم عاجزون عن الكلام . فالكلمة اليونانية barbaros بربري تعني " الشخص الذي يتلعثم " ومثلها الكلمة اللاتينية balbus بالمعنى نفسه : أما في الروسية فإن الألمان يوصفون بأنهم Nemtsy أي " بكم "[10].

وفي الباب الخامس يناقش قضايا اللغة والعرق والوحدة العرقية وعلم اللغة التطوري واللغة والعقل الجمعي والأسر اللغوية ويرى أن معظم الأفكار التي سادت عن هذه القضايا ليس لها ما يؤيدها . وكان من نتائج هذا التوجه الجديد أن أوقفت مجلة الجمعية اللغوية الفرنسية نشر أي بحث يتعلق بهذه القضايا خاصة ما يتعلق بأصل اللغة . وتوجه البحث بدلاً عن ذلك إلى الدراسة الموضوعية للغة بعيداً عن التوجهات العرقية .

نظرية سابيروورف :

ولا يمكن الكلام عن التحيز اللغوي في الفكر الغربي من غير مناقشة النظرية التي افترضها اللساني والأنثروبولوجي الأمريكي الشهير إدوارد سابير (1844 1939) وتلميذه بنجامين لي

وورف (1797 1941). وكان نشاط سابير يتركز على دراسة لغات الهنود الحمر في أمريكا ؛ ومن خلال مقارنة أنظمة هذه اللغات الأوروبية توصل إلى أن هناك فروقاً جذرية في كيفية تصنيف هذه اللغات المختلفة للأشياء في الكون ، ولذلك فإن المتكلم لأي لغة يقع تحت رحمة تلك اللغة ، فلا يرى الكون إلا كما تفصله هي له . وكذلك أبحاث وورف ؛ فقد أخذت في التوسع في مناقشة هذه القضية حتى نسبت هذه الفرضية إليهما .

وتقوم هذه الفرضية على ركنين : (1) الحتمية اللغوية Linguistic determinist وتعني أن اللغة تحكم الفكر ، و(2) النسبية اللغوية Linguistic relativity وتعني أنه لا حد للإختلافات البنيوية بين اللغات .

ولم يكن هدف سابيروورف من هذه الفرضية التحيز ضد أي لغة لكنه كان تفسيراً للفروق التي رأياها بين اللغات . غير أن هذه الفرضية استخدمت لأسباب أيديولوجية من قبل غير المختصين ، وانتقلت بسرعة إلى الأبحاث الأنثروبولوجية والإثنية والنفسية .

أما في الدراسات اللسانية فإنها لم تكتسب مكانة مشابهة ، بل وجهت الأبحاث إلى التدليل على أن هذه الفرضية لا يمكن أن تصح في صياغتها تلك . ومن ذلك ما يقوله جون ليونز : " من المحتمل أنه لا يوجد هذه الأيام أي واحد يمكن أن يدافع عن الحتمية اللغوية والنسبية اللغوية كلتيهما في شكلهما المتطرف ؛ لكنه يمكن أن يدافع عن صيغة لهما أضعف وأقل لفتاً للنظر "(11).

فمن المعروف " أن الذاكرة والإدراك كليهما يتأثران بالكلمات والتعابير الملائمة المتاحة في أي لغة . فمثلاً ، أوضحت

التجارب العلمية أن الذاكرة البصرية تميل إلى أن تكون مشوشة حتى يمكن أن تلائم التعبيرات المتاحة في اللغة ؛ كما أن ذلك ما يجعل المتكلمين يلاحظون (ويتذكرون) الأشياء التي رُمِّزت في لغتهم ، أي تلك الأشياء التي تقع في حدود الكلمات والتعبيرات المتاحة . وذلك مثل أن في اللغة الإنجليزية كلمة لتعيين أخي الأب ، لكن ليس فيها كلمة لتعيين أخي الأم . وكذلك في لغة الاستراليين الأصليين ، إذ لا توجد كلمة واحدة لتسمية " الرمل " بل كلمات متعددة لتسمية أصنافه . غير أن هذه الأسماء المتعددة لأصناف الشيء الواحد ليست مقصورة على هؤلاء ، بل يمكن أن تنتقل إلى الآخرين الذين يتكلمون لغات أخرى بشكل مباشر "[12].

ويضاف إلى ذلك أن ترميز مقولة معينة في لغة معينة ليس من الضروري أن تكون مطردة وعامة لدى كل أعضاء المجموعة اللغوية المعينة . ويقول ليونز ملخصاً الرأي : " إن من الممكن القول إن أغلب علماء النفس واللسانيين والفلاسفة يمكن أن يقروا بأن هناك تأثيراً ما للغة على الذاكرة والإدراك والفكر ، لكنهم يشككون في قبول الصيغة الأقوى لفرضية سابيروورف[13]. ويوافق رأي جون ليونز هذا عدد كبير من الفلاسفة واللسانيين أمثال مايكل ديفيت وكيم سيتروليني[14] ورتشارد هدسون[15] وتشومسكي[16] وكيت آلان[17] وكلارك وكلارك[18] وروبرت هول[19].

التحيز ضد اللهجات :

كان السائد في الغرب كما هو في الحضارات الأخرى أن الشكل الصحيح للغة هو النموذج الفصيح لها . أما اللهجات فهي

في منزلة أقل . ويلخص تشامبرز وتردجل هذه النظرة كما يلي : إن اللهجات في الإستعمال اليومي تعني " شكلاً من أشكال اللغة أقل مستوى من اللغة النموذجية ، وهي أقل منزلة ، وشكل وضيع من أشكال اللغة ، وتقترن دائماً بالفلاحين والطبقة العاملة ، أو بعض الجماعات الوضيعة . كما أنها تطلق على بعض النوعيات اللغوية التي تستعمل في أجزاء معزولة من العالم التي ليس لها شكل مكتوب . وينظر إلى اللهجات دائماً على أنها خروج عن اللغة النموذجية وفساد أصابها "[20].

وقد أثبت البحث اللساني في الغرب أنه لا مجال للمفاضلة بين أشكال اللغة . فاللغة النموذجية واللهجات كلتاهما تتميزان بوجود أنظمة لغوية مطردة تحكمهما . أما تفضيل اللغة النموذجية فسببه ارتباطها بعوامل أخرى غير لغوية . كالتاريخ والإنتماء القومي والثقافي . وقد أوضحت الدراسات اللسانية أن اللغة النموذجية نفسها في لغات كثيرة كانت في فترة ما شكلاً متكلماً . أي لهجة . ونظراً لمصادفة تاريخية محضة أصبحت تعد في منزلة أرقى من اللهجات الأخرى بعد أن تتخذ لغة للإدارة والثقافة[21]. وهذه الأفكار تتكرر في كل كتب علم اللسانيات الاجتماعية وعلم اللهجات ، ومقدمات اللسانيات .

وهكذا نرى الفكر الغربي يتخلص كلياً من أنواع التحيز المتعلقة باللغة كلها ، ويقترب من دراسة اللغة بموضوعية وحيادية . بل إننا نجد النظرية اللسانية التي تأسست في الغرب أساساً تسعى إلى إثبات أن ما نراه من خلاف ظاهري بين اللغات واللهجات لا يدل على اختلاف حقيقي بينها . فالبحث اللساني المعاصر كله موجه نحو البرهنة على أن اللغات كلها يحكمها عدد قليل من المبادىء العامة .

وأن أكثر الاحتمالات أن نجد القوانين اللغوية في لغة ما مشابهة للقوانين التي نجدها في اللغات الأخرى . فلا وجه لتفضيل لغة على لغة أو لهجة على لهجة بالنظر إلى تركيبها .

التحيز اللغوي عند العرب :

ليس العرب بدعاً بين الأمم في هذا الشأن . فقد ظهر التحيز اللغوي عندهم في كافة أطوار تاريخهم الثقافي . وسوف أناقش هنا مظاهر هذا التحيز والكيفية التي ورد بها والأسباب التي كانت دافعة له . ويمكن أن يعالج هذا الموضوع في التراث العربي القديم على حدة ومن ثم في الدراسات العربية المعاصرة .

مظاهر التحيز اللغوي :

يمكن أن يتخذ التحيز اللغوي عند العرب المظاهر الآتية :

1 أن اللغة العربية أول اللغات نشأة .

2 اللغة العربية أفضل اللغات وأكملها وهي لغة أهل الجنة.

3 فصاحة قريش .

4 نشأة النحو .

اللغة العربية أول اللغات نشأة :

كانت نشأة اللغة عند الإنسان من القضايا الكبرى التي ناقشها اللغويون العرب ، وكانت هذه القضية تأتي في إطار تفسير

قولـــه تعالى : " وعلّم آدم الأسماء كلها "[22]. فقد اختلف المفسرون واللغويون في أصل اللغة : أهي إلهام أم اصطلاح . وكان أكثر النقاش يوحـــي بـــأنهم يتكلمون عن اللغة العربية وحسب ، ولو أنه ورد في بعض الأقوال الكلام عن اللغة الإنسانية بعامة .

ويعنينا هنا أن نرى كيف نظر إلى العربية في إطار هذه المسألة. وقـــد لخـــص الســـيوطي الأقـــوال والآراء الـــتي قال بها اللغويون والمفسرون. ومن ذلك ما يقوله ابن جني : " وعلى أنه قد فسّر هذا [أي وعلّم آدم الأسماء كلها] بأن قيل : إنه تعالى علّم آدم أسماء جميع المخـــلوقات بجميـــع اللغات : العربية والفارسية والسريانية والعبرانية والـــرومية وغير ذلك من سائر اللغات ؛ فكان آدم وولده يتكلمون بهـــا . ثم إن ولده تفرقوا في الدنيا ، وعلق كل واحد منهم بلغـــة من تـــلك الـــلغـــات ، فغلـــبت عليه ، واضمحل عنه ما سواها ؛ لبعد عهدهـــم بها "[23]. كما أنه يورد احتمالات أخرى كالمواضعة وتقليد أصـــوات الطبيعة . ويبدو أنه يجيز أن تبدأ المواضعة بأي لغة ، ثم يولد مـــنها اللغات الأخرى[24]. ومع هذا يعود إلى عد اللغة العربية اللغة الأولى وأنهـــا وحـــي من الله ، فيقول : " واعلم فيما بعد ، أنني على تقادم العهد ، دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع ، فأجد الدواعي والخوالج قوية التجاذب لي ، مختلفة جهات التغول على فكري وذلك أنـــي إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة ، الكريمة اللطيفة ، وجدت فيهـــا مـــن الحكمة والدقة ، والإرهاف والرقة ، ما يملك علي جانب الفكر ، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر . فمن ذلك ما نبه عليه أصـــحابنا رحمهـــم الله ومنه ما حذوته على أمثلتهم ، فعرفت بتتابعه وانقياده ، وبعد مراميه وآماده ، صحة ما وفقوا لتقديمه منه . ولطف مـــا أســـعدوا به ، وفَرق لهم عنه . وانضاف إلى ذلك وارد الأخبار

المـأثورة بأنهـا من عند الله عز وجل ؛ فقوي في نفسي اعتقاد كونها توفيقاً من الله سبحانه ، وأنها وحي "[25].

ثم يعـود مـرة أخرى ليعبر عن حيرته بين الاعتقاد بأفضلية العربية وأوّليتّها واحتمال وجود لغة قبلها تماثلها في مزاياها .وبعد أن يـوازن بين هذين الرأيين لا يجد أحدهما راجحاً بالآخر ، فيتوقف عن الجـزم بأحدهمـا ؛ ويعلقه إلى أن يعثر بمرجح لأحدهما على الآخر ، فيقول : " وإن خطر خاطر فيما بعد ، يعلق الكف بإحدى الجهتين، ويكفها عن صاحبتها ، قلنا به ، وبالله التوفيق "[26].

ويشير هذا التردد والحيرة إلى قوة التحيز إلى اللغة العربية مما يرغم علماً مثل ابن جني على الخضوع له .

ويذكر السيوطي أن الذين قالوا بالتوقيف " اختلفوا في لغة العرب ، فمنهم من قال : هي أول اللغات ، وكل لغة سواها حدثت بعدهـا إما توقيفاً أو اصطلاحاً ؛ واستدلوا بأن القرآن كلام الله وهو عربي ، وهو دليل على أن لغة العرب أسبق اللغات وجوداً "[27]. كما يـورد قولاً لابن عباس يقول فيه إن آدم عليه السلام " كان لغته في الجنة العربية ، فلما عصى سلبه الله العربية فتكلم بالسريانية فلما تاب رد الله عـليه العـربية "[28] كما يورد قول عبدالملك بن حبيب "أن اللسـان الأول الـذي نزل به آدم من الجنة كان عربياً ، إلى أن بعد العهـد وطال ، حرّف وصار سريانياً وهو كان لسان جميع من في سـفينة نـوح ، إلاّ رجلاً واحداً يقال له جرهم ، فكان لسانه لسانَ العربي الأول "[29].

ويـورد كذلـك أحاديث ترفع إلى رسول الله صلى الله عليه وسـلم أنـه قال : " أول من فَتق لسانه بالعربية المبينة إسماعيل عليه

السلام ، وهو ابن أربع عشرة سنة "[30]. بل إنه يورد كذلك حديثاً مفاده أن سر فصاحته صلى الله عليه وسلم هو إيحاء الله إليه لغة إسماعيل عليه السلام بعد أن درست[31].

ومن الملاحظ أن الآثار الأخيرة تنقض الأقوال الأولى وهذه الأخيرة أحاديث ضعيفة[32].

ومع ذلك فإن هذه الآثار والأحاديث الضعيفة يستشهد بها على أولية اللغة العربية . ومن ذلك ما يورده الجاحظ في البيان والتبيين في باب " القول في إنطاق الله عز وجل إسماعيل بن إبراهيم عليه السلام ، بالعربية المبينة على غير التلقين والتمرين ، وعلى غير التدريب والتدريج ، وكيف صار عربياً أعجمي الأبوين "[33]. ثم يورد الأخبار التي ذكرت هنا .

وهذه الآراء والأقوال مشابهة لما عند الأمم الأخرى من حيث النظر إلى اللغة المعينة أنها أقدم اللغات وأولها . ويعني هذا إضفاء الهيبة عليها . وعلى الرغم من عدم صحتها فإننا نجدها شائعة في كتب اللغة والأدب والمعاجم والتاريخ .

2 اللغة العربية أفضل اللغات وأكملها وهي لغة أهل الجنة :

تحوي كتب اللغة والأدب والمعاجم نصوصاً كثيرة بعضها في صيغة أحاديث يؤخذ منها أن اللغة العربية لغة أهل الجنة وأنها أفضل اللغات وأكملها . ومن تلك الأحاديث ما يروى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : " أحبوا العرب لثلاث : لأني عربي والقرآن

عربي ، وكلام أهل الجنة عربي ". وهو حديث موضوع[34]. وكذلك الحديث الآخر الذي نصه :" أنا عربي والقرآن عربي ، ولسان أهل الجنة عربي "[35]. ويعلق الألباني على هذا الحديث قائلاً : " ومما يدل على بطلان نسبة هذا الحديث إليه صلى الله عليه وسلم أن فيه افتخاره بعروبته ، وهذا شيء غريب في الشرع الإسلامي لا يلتئم مع قوله تعالى : " إن أكرمكم عند الله أتقاكم " وقوله صلى الله عليه وسلم : " لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى "[36].

ومع ذلك فإن مثل هذه الأحاديث تذكر من غير ذكر لدرجة صحتها أو ذكر وضعها إن كانت موضوعة . ومن ذلك ما نجده في مقدمة ابن منظور للسان العرب[37]، وفي مقدمة تاج العروس للزبيدي[38]، وفي كتاب إيضاح الوقف والابتداء لابن الأنباري[39]، وغيرها كثير .

ومما يشير إلى شيوع هذه الاعتقادات أننا نجد فحواها في كثير من مقدمات الكتب اللغوية والتفاسير والمعاجم والكتب الفقهية. ومن ذلك ما يقوله ابن منظور في مقدمة قاموسه : " وشرف هذا اللسان العربي بالبيان على كل لسان ، وكفاه شرفاً أنه به نزل القرآن وأنه لغة أهل الجنان "[40]، كما يقول : " ويصل النفع به (أي بقاموسه) بتناقل العلماء له في الدنيا ، وبنطق أهل الجنة به في الآخرة "[41].

ويقول ابن سيده في المحكم : " هذه اللسان الفصيحة ، الزائدة الحسن ، على ما أوتيته سائر الأمم من اللسن "[42]. ويقول ابن جني في مقدمة كتابه المحتسب : " وشرحت صدورنا لمعرفته من لطائف مودعات لغة نبيك ، التي فضلتها على سائر اللغات "[43] وذلك بالإضافة إلى نصوص وردت عنده في كتاب الخصائص ومنها

النص الذي أشرنا إليه فيما مضى ، ويقول الباقلاني :" ثم أوضح ذلك بأن قال (بلسان عربي مبين) فلولا كونه بهذا اللسان حجة لم يعقب كلامه الأول به "[44]؛ كما يقول : " ويمكن بيان ذلك بأنا لا نجد في القدر الذي نعرفه من الألسنة للشيء الواحد ، من الأسماء ما نعرف من اللغة ، وكذلك نعرف فيها الكلمة الواحدة تتناول المعاني الكثيرة على ما تتناوله العربية ، وكذلك التصرف في الاستعارات والإشارات ووجوه الاستعمالات البديعة "[45]، ويقول : " العربية أشدها تمكناً وأشرفها تصرفاً وأعدلها ، ولذلك جعلت حلية لنظم القرآن ، وعلق بها الإعجاز ، وصار دلالة في النبوة "[46].

ويقول الإمام الشافعي : " ولسان العرب أوسع الألسنة مذهباً ، وأكثرها ألفاظاً ، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي "[47] ويعلق ابن فارس قائلاً : " وهذا كلام حري أن يكون صحيحاً "[48] كما يقول الشافعي : " وأولى الناس بالفضل في اللسان من لسانه لسان النبي ، ولا يجوز والله أعلم أن يكون أهل لسانه أتباعاً لأهل لسان غير لسانه في حرف واحد بل كل لسان تبع للسانه "[49].

ويحتوي البيان والتبيين نصوصاً تفضل فيها العرب ولغتهم على اللغات الأخرى ؛ ومن ذلك قوله : " ونحن أبقاك الله إذا ادعينا للعرب الفضل على الأمم كلها في أصناف البلاغة ، من القصيد والأرجاز ، ومن المنثور والأسجاع ، ومن المزدوج وما لا يزدوج فمعنا على أن ذلك لهم شاهد من صدق الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك ، إلا في اليسير والشيء

القليل "[50]، ويعلق عبدالقاهر الجرجاني على ذلك بقوله: " والأمر في ذلك أظهر من أن يخفى أو أن ينكره إلاّ جاهل أو معاند"[51]. كما يقول الجرجاني : " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل وأن للتفاضل فيه غايات ينأى بعضها عن بعض ومنازل يعلو بعضها بعضاً، وأن علم ذلك يخص أهله ، وأن الأصل فيه والقدوة العرب ، ومن عداهم تبع لهم ، وقاصر فيه عنهم "[52]، ويطنب أبو حيان التوحيدي في وصف لغة العرب فيقول : " وقد سمعنا لغات كثيرة وإن لم نستوعبها من جميع الأمم ، كلغة أصحابنا العجم والروم والهند والترك وخوارزم وصقلاب وأندلس والزنج ، فما وجدنا لشيء من هذه نصوع العربية ، أعني الفرج التي في كلماتها ، والفضاء الذي نجده بين حروفها والمسافة التي بين مخارجها ، والمعادلة التي نتذوقها في أمثلتها ، والمساواة التي لا تجحد في أبنيتها ، وإذا شئت أن تعرف حقيقة هذا القول ، وصحة هذا الحكم ، فالحظ عرض اللغات الذي هو بين أشدها تلابساً وتداخلاً ، وترادفاً وتعاضلاً وتعسراً وتعوصاً ، وإلى ما بعدها مما هو أسلس حروفاً ، وأرق لفظاً ، وأخف اسماً ، وألطف وزناً ، وأحضر عياناً ، وأحلى مخرجاً وأجلى منهجاً ، وأعلى مدرجاً ، وأعدل عدلاً ، وأوضح فصلاً وأصح وصلاً ، إلى أن تنزل إلى لغة بعد لغة ، ثم تنتهي إلى العربية ، فإنك تحكم بهذا المبدأ الذي أشرنا إليه في العوائص والأغماض ، سرى قليلاً قليلاً حتى وقف على العربية في الإفصاح والإيماض "[53].

ويقول أبو بكر الزبيدي : " جعل اللغة العربية أفصحها لساناً ، وأوضحها بياناً ، وأوسعها افتناناً ، وأعذبها مخارج ، وأقومها مناهج ، وأصحها مقاطع ، وألطفها مواقع . واختارها من بين اللغات

لأنبيائه ، وصفوة أوليائه ، عند حلولهم دار المقامة ، ومحل الكرامة ، فبها وإياها من ربهم يستمعون "[54]، ويقول الجاحظ : " ولفضل الفصاحة والبيان بعثَ الله تعالى أفضل أنبيائه وأكرم رسله من العرب، وجعل لسانه عربياً ، وأنزل عليه قرآناً عربياً "[55]، ويقول المعافري السرقسطي : " وأن أشرف ما عني به الطالب بعد كتاب الله عز وجل لغات العرب وآدابها ، وطرائف حكمها ، لأن الله تبارك وتعالى اختارها من بين اللغات لخير عترة وأشرف أمة ، ثم جعلها لغة أهل دار المقامة في جواره ومحل كرامته . فهي أفصح اللغات لساناً وأوضحها بياناً ، وأقومها مناهج ، وأثقفها أبنية ، وأحسنها بحسن الاختصار تألقاً . وأكثرها بقياس أفعالها تصرفاً "[56].

ويقول الفارابي : " وأما اللسان فهو كلام جيران الله في دار الخلد ، وهو المنزه من بين الألسنة من كل نقيصة ، والمعلى على كل خسيسة ، والمهذب مما يهجن أو يستشنع ، فبنى مباني بأن بها جميع اللغات ، من إعراب أوحده الله له ، وتأليف بين حركة وسكون حلاه به "[57].

فهذه الأقوال جميعها قالها لغويون ونحاة وبلاغيون وأدباء وفقهاء في مختلف العصور ويمكن أن يضاف إليها الكثير ومنهم من غيرهم . والذي يشكك في صحتها أسباب كثيرة منها :

1 أن الأحاديث التي كانت سبباً في شيوع هذه الاعتقادات ضعيفة أو موضوعة .

2 أن هذه الأقوال توجد في كل حضارة ، إذ يعتقد المتكلمون للغة هذه الحضارة أن لغتهم هي الأفضل .

3 أن تفضيل اللغة العربية لم يكن ناتجاً عن مقارنتها بلغات أخرى وذلك على الرغم من زعم أبي حيان التوحيدي . فأكثر اللغويون والنحاة والفقهاء لا يعرفون إلاّ اللغة العربية . أما الذين يعرفون لغة أخرى مثل الفارسية فقد كانوا وراء كثير من التحيز ضد اللغة العربية كما سنعرف فيما بعد .

4 أنه كلما درست هذه الاعتقادات وجد أنه لا دليل عليها ، وقد سبق أن عرضنا لذلك فيما يخص الدراسات الأوروبية والدراسات اللسانية .

وكما رأينا فإن نزول القرآن الكريم باللغة العربية كان يتخذ حجة على فضل اللغة العربية وتميزها عن غيرها . غير أننا إذا رجعنا إلى كتب التفسير فإن بعض المفسرين لا يفسرون الآيات التي يستشهد بها على فضل العربية بكيفية توحي بتفضيلها . ومن ذلك ما يقوله الإمام الطبري في مقدمة تفسيره عند الكلام على قوله تعالى : "وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه ". إذ يقول : " فقد تبين إذاً بما عليه دللنا من الدلالة أن كل رسول لله ، جلّ ثناؤه ، أرسله إلى قوم ، فإنما أرسله بلسان من أرسله إليه ، وكل كتاب أنزله على نبي، ورسالة أرسلها إلى أمة فإنما أنزله بلسان من أنزله أو أرسله إليه ، واتضح بما قلنا ووصفنا أن كتاب الله ، الذي أنزله إلى نبينا محمد ، صلى الله عليه وسلم ، بلسان محمد صلى الله عليه وسلم "(58).

فليس في هذا التفسير إلاّ توضيح لسنة الله في إرسال كل رسول بلسان من أرسل إليهم . وكذلك تفسير أبي حيان لهذه الآية ؛ إذ يورد قولاً للضحاك يقول فيه " والضمير في (قومه) عائد على محمد صلى الله عليه وسلم ، قال : والكتب كلها نزلت بالعربية ، ثم أداها

كـــل نـــبي بلغة قومه ". لكن أبا حيان يورد رد الزمخشري على هذا القـــول وهو : " قال الزمخشري : وليس بصحيح لأن قوله : " ليبين هـــم " ضمير القوم وهم العرب ، فيؤدي إلى أن الله أنزل التوراة من السماء بالعربية ليبين للعرب ، وهذا معنى فاسد ". ويورد كذلك قولاً للكلبي أن " جميع الكتب تأدت إلى جبريل بالعربية وأمره تعالى أن يأتي رســـول كـــل قـــوم بلغتهم ، لكنه عندما يفسر قوله تعالى : (بآياتنا) يقـــول: " وقيـــل يجـــوز أن يراد بها آيات التوراة . والتقدير : كما أرسلناك يا محمد بالقرآن بلسان عربي وهو آياتنا كذلك أرسلنا موسى بالتوراة بلسان قومه "[59].

لقـــد وصف الله القرآن الكريم بأنه مبين في اثني عشر موضعاً ووصـــفه بأنه قرآن عربي في ستة مواضع ، وأنه بلسان عربي في ثلاثة مواضـــع وأنه حكم عربي في موضع واحد[60]. ولم يفسر الطبري أي واحـــد من هذه المواضع بأنه تفضيل للغة التي أنزل بها . أما " مبين " فقـــد فسرها بقوله ، عند تفسير قوله تعالى " الَر تلك آيات الكتاب المـــبين "[61]: والصواب من القول في ذلك عندي أن يقال : معناه : هـــذه آيات الكتاب المبين لمن تلاه وتدبر ما فيه ، من حلاله وحرامه ومنهيه وسائر ما حواه من صنوف معانيه ، لأن الله جل ثناؤه أخبر أنه مبين ، ولم يخص إبانته عن بعض ما فيه دون جميعه ، إذ كان جميعه مبيناً عمـــا فيـــه "[62]. ويكـــرر هذا التفسير في كل المواضع التي يوصف القـــرآن بأنه مبين . كما يفسر وصف القرآن بأنه عربي بقوله ، عند تفســـيره لقوله تعالى : " إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون "[63]: "يقـــول تعـــالى ذكره : إنا أنزلنا هذا الكتاب المبين قرآناً عربياً على العـــرب ، لأن لسانهم وكلامهم عربي ، فأنزلنا هذا الكتاب بلسانهم ،

ليعقـلوه ، ويفقهوا منه "[64] كما يفسر قوله تعالى : " بلسان عربي مـبين"[65] تفسيراً لا يخرج عن هذا التفسير ، فيقول : " وإنما ذكر تعـالى ذكره أنه أنزل هذا القرآن بلسان عربي مبين في هذا الموضع ، إعلامـاً منه مشركي قريش أنه أنزله كذلك، لئلا يقولوا إنه نزل بغير لسـاننا ، فنحن إنما نعرض عنه ولا نسمعه ، لأنا لا نفهمه ، وإنما هذا تقـريع لهـم "[66] وكذلك تفسيره للآيات الأخرى التي تشبه هذه الآيـة . كما أن تفسير أبي حيان لا يخرج عن تفسير الطبري في فهم هذه الآيات .

فإنـزال القـرآن الكريم بالعربية إذن يجب ألاّ يفهم منه أنه تفضيل لهذه اللغة ، والإحتجاج بالآيات السابقة على تفضيلها مردود بفهم بعض المفسرين لها .

لكنـنا نجد بعض المفسرين ، خاصة المتأخرين منهم من يفسر هـذه الآيـات بأنه تفضيل للغة العربية . ومن ذلك ما يقوله القرطبي (ت 681هـ) في تفسير قوله تعالى : " وهذا لسان عربي مبين "[67] " أي أفصح ما يكون من العربية "[68]. ويفسر قوله تعالى : " إنا جعلناه قـرآناً عربياً "[69] بقوله : " عربياً " أي أنزلناه بلسان العرب ؛ لأن كـل نبي أنزل كتابه بلسان قومه ؛ قاله سفيان الثوري وغيره ، قال مقاتل : لأن لسان أهل السماء عربي "[70].

كمـا يقول ابن كثير (ت 774هـ) في تفسيره قوله تعالى (إنا أنزلناه قرآناً عربياً)[71]: " وذلك لأن لغة العرب أفصح اللغات وأبيـنها وأوسعها ، وأكثرها تأدية للمعاني التي تقوّم بالنفوس ، فلهذا أنزل أشرف الكتب بأشرف اللغات على أشرف الرسل "[72].

أما سيد قطب فيقول في تفسير قوله تعالى : (إنا جعلناه قرآناً عربياً)[73]: " كما اختير لها (الرسالة الإسلامية) اللسان الذي يصلح لحملها إلى أقطار الأرض . ولو كانت لغة ميتة أو ناقصة التكوين الطبيعي ما صلحت لحمل هذه الدعوة أولاً ، وما صلحت بالذات لنقلها إلى خارج الجزيرة العربية ثانياً . وقد كانت اللغة كأصحابها ، أصلح ما تكون لهذا الحدث العظيم "[74].

غير أن هذا الفهم واحد من الممكنات وليس لزاماً أن يكون هو الفهم الوحيد لهذه الآيات . ولابد أن نلاحظ أن القرآن الكريم نفسه لا يصف حال العرب كما يصفهم سيد قطب وذلك أننا نجد في القرآن الكريم آيات تدل على وضعهم السيء الذي كانوا عليه كقوله تعالى : (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخواناً وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها كذلك يبين الله لكم آياته لعلكم تهتدون)[75]. كما امتن الله على العرب بأن رفع من غير منزلتهم بالقرآن (وأنه لذكر لك ولقومك)[76]. وهناك من الآثار ما يبين حال العرب السيء أيضاً مثل كلام جعفر بن أبي طالب عند ملك الحبشة . وخلاصة القول فإن ما يقال من أن اللغة العربية أصلح اللغات لحمل القرآن الكريم أو أن العرب أصلح الناس لحمل الإسلام قول لا دليل عليه بل إن الله عز وجل يقول : (الله أعلم حيث يجعل رسالته)[77] فهو وحده الذي يعلم لم اختار إرسال محمد صلى الله عليه وسلم من العرب .

3 – فصاحة قريش :

حظيت قريش بثناء على لغتها لم تنله غيرها من قبائل العرب

الأخرى . ويأتي هذا الثناء أحياناً في صيغة أحاديث تنسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم تتحدث عن فصاحته أو أحاديث أخرى يستدل بها على فصاحة قريش التي ينتسب إليها .

ومن أشهر الأحاديث ما يروى أنه صلى الله عليه وسلم قال: " أنا أفصح العرب بيد أني من قريش وربيت في بني سعد ". وهذا الحديث موضوع[78] وكذلك لفظه الذي أورده الألباني : " أنا أعربكم أنا من قريش ، ولساني لسان بني سعد بن بكر " فقد قال عنه إنه موضوع[79]، وعلى الرغم من وضع هذا الحديث فإنه يستشهد به ويحتج على تميز قريش عن غيرها من العرب بالفصاحة ويرد في كثير من كتب الأدب واللغة والتاريخ[80].

وتفسر بعض المصادر الآية الكريمة : ﴿وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه﴾ أن ذلك يعني بلسان قريش . فقد أورد ابن الأنباري خبراً هو : " قال أبو عبيدة ، وحدثنا مسمع بن عبدالملك عن محمد بن علي بن الحسين ، عن آبائه عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: " كان أول من فتق لسانه بالعربية المبينة إسماعيل عليه الصلاة والسلام وهو ابن أربع عشرة سنة ". فقال يونس [بن حبيب] : صدقت يا أبا سيار : هكذا حدثني جزء . فإسماعيل أول من تكلم بالعربية المبينة ثم صارت إلى قريش خاصة . وتصديق ذلك في القرآن: ﴿وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه ليبين لهم﴾، إلاّ أن العربية المبينة هم بلسان قريش قوم النبي صلى الله عليه وسلم "[81] وقد رأينا من قبل أن هذا التفسير يخالف ما عليه بعض أهل التفسير .

ويرد في المصادر العربية نصوص كثيرة تمتدح فيها لغة قريش. ومن ذلك ما يرد في المزهر مروياً عن ابن فارس في كتابه فقه اللغة

العربية أنه قال : " أخبرني أبو الحسن أحمد بن محمد مولى بني هاشم بقزوين ، قال : أجمع علماؤنا بكلام العرب ، والرواة لأشعارهم ، والعلماء بلغاتهم وأيامهم ومحالهم أن قريشاً أفصح العرب ألسنة ، وأصفاهم لغة ، وذلك أن الله تعالى اختارهم من جميع العرب ، واختار منهم محمداً صلى الله عليه وسلم ، فجعل قريشاً قطان حرمه ، وولاة بيته ؛ فكانت وفود العرب من حجاجها وغيرهم يفدون إلى مكة للحج ، ويتحاكمون إلى قريش ، في دارهم ، وكانت قريش ، مع فصاحتها وحسن لغاتها ، ورقة ألسنتها ، إذا أتتهم الوفود من العرب تخيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم ، وأصفى كلامهم ، فاجتمع ما تخيروا من تلك اللغات إلى سلائقهم التي طبعوا عليها : فصاروا بذلك أفصح العرب "(82).

وقد روى ابن فارس هذا النص عن مولى لبني هاشم وهو ما يثير الشك في هذا الخبر ، ثم إنه لم يذكر مَن العلماء الذين أجمعوا . وحتى لو أجمع هؤلاء فإن إجماعهم يخالف ما يذكره رواة اللغة الأوائل مثل أبي زيد الذي يروى عنه أنه قال : " أفصح الناس سافلة العالية ، وعالية السافلة ، يعني عجز هوازن "(83) كما روى عن أبي عمرو بن العلاء قوله : " أفصح العرب عليا هوازن وسفلى تميم "(84). وورد في العين " أفصح العرب نصر قعين أو قعين نصر "(85) وقول أبي عمرو : " أفصح الشعراء ألسناً وأعربهم أهل السروات ، وهن ثلاث، وهي الجبال المطلة على تهامة مما يلي اليمن ، فأولها هذيل ، وهي تلي الرمل من تهامة ؛ ثم علية السراة الوسطى وقد شركتهم ثقيف في ناحية منها ، ثم سراة الأزد ، أزد شنوءة وهم بنو الحرث بن كعب بن الحرث بن نصر بن الأزد "(86)، ثم إن هذا النص لم يصف لغة قريش

إلاّ بصفات عامة لا نعرف ما تعني كالرقة والعذوبة والصفاء . ويلاحظ هنا شيء من التناقض فإذا كانت لغة قريش بهذا المستوى من الفصاحة والحسن ، أليس من المنتظر أن تستغني عن ما عداها ؛ أما إذا استعارت من غيرها وكان من نتيجة ذلك إضافة شيء لم يكن موجوداً فيها فإن وصفها قبل هذه الاستعارة بالكمال ضرب من المبالغة . والزعم بأن قريشاً أو غيرها يمكن أن تختار عن وعي من اللغات الأخرى زعم يحتاج إلى برهان أقوى مما قدم .

كما يقتضي هذا الزعم أن قريشاً كانت تقوم بتحليل اللهجات الأخرى وتوازن بين خصائصها وتقومها ثم تختار ما وافق موازين معينة لديها ، وهذا يحتاج إلى عمل ضخم منظم لا يمكن القيام به بسهولة حتى في العصر الحاضر .

ومثل هذا الخبر ما قاله الفارابي : " كانت قريش أجود العرب انتقاداً للأفصح من الألفاظ ، وأسهلها على اللسان عند النطق ، وأحسنها مسموعاً ، وأبينها إبانة عما في النفس "[87] . وينطبق ما قيل عن نص ابن فارس على هذا النص إذ أن لغة قريش وصفت بصفات لا يعرف ما تدل عليه . وعلى الرغم من ثناء الفارابي فإنه في النص نفسه يقول : " والذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم اقتدى ، وعنهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم قيس وتميم وأسد؛ فإن هؤلاء هم الذين عنهم أخذ أكثر ما أخذ ومعظمه ، وعليهم اتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف "[88] .

ولو كانت لغة قريش على الصورة التي رسمها لها في أول النص فإنه من غير المستساغ الأخذ عن قبائل العرب الأخرى ، بله الاقتصار عليها في أكثر ما أخذ ومعظمه ، والاتكال عليهم في الخصائص الرئيسية التي يتكون منها النظام اللغوي .

ويعلل الفارابي في النص نفسه عدم الأخذ عن حاضرة الحجاز ومنهم قريش بأن " الذين نقلوا اللغة صادفوهم حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم وفسدت ألسنتهم "[89]. فإذا كانت لغة قريش لم ينقلها جامعو اللغة فكيف يصح أن توصف وتقارن بغيرها ؟

ومن النصوص المشهورة التي يكثر إيرادها في المصادر العربية عن لغة قريش ذلك الخبر الذي رواه المبرد وغيره عن الأصمعي ، وهو: " وحدثني من لا أحصي من أصحابنا عن الأصمعي عن شعبة عن قتادة قال : قال معاوية يوماً : من أفصح الناس ؟ فقام رجل من السماط فقال : قوم تباعدوا عن فراتية العراق ، وتيامنوا عن كشكشة تميم وتياسروا عن كسكسة بكر ، ليس فيهم غمغمة قضاعة ولا طمطمانية حمير . فقال معاوية : من أولئك ؟ فقال : قومك يا أمير المؤمنين ! فقال معاوية : من أنت ؟ قال رجل من جرم. قال الأصمعي: وجرم من فصحاء الناس "[90] ويأتي هذا الخبر مخصصاً قريشاً باسمها كما عند الزمخشري في الفائق في غريب الحديث[91] والجاحظ في البيان والتبيين[92].

وترويه كثير من المصادر من غير ذكر لسنده . أما هنا فإن أصل الخبر يرويه قتادة بن دعامة السدوسي البصري . وهناك ملاحظات عدة على هذا النص هي :

1 أنه على الرغم مما يقوله ابن سلام عن قتادة إذ يقول : "وكان قتادة بن دعامة السدوسي من رواة الفقه ؛ عالماً بالعرب وبأنسابها، ولم يأتنا عن أحد من رواة الفقه من علم العرب أصح من شيء أتانا عن قتادة "[93]، فإن قتادة ولد سنة 61هـ أي بعد

وفاة معاوية رضي الله عنه بسنة . فروايته هذا الخبر ليست مباشرة .

2 وحتى لو صح الخبر فإن دلالته ليست قاطعة ، إذ أنه لا غرابة أن يكون في مجلس الخليفة مثل هذا الكلام الذي يقصد به التزلف إليه .

3 أنه وردت روايات أخرى لهذا الخبر يقول فيها الأعرابي: " قومي " بدلاً من " قومك "[94]، وربما أصلحت إلى " قومك " في الكتب الأخرى اعتماداً على ما ورد في بعض نسخ مخطوطة الكامل .

4 أنه ورد في البيان والتبيين أن سليمان بن عبدالملك جمع بين قتادة والزهري " فغلب قتادة الزهري ، فقيل لسليمان في ذلك ، فقال " إنه فقيه مليح ، فقال القحذمي : لا ، لكنه تعصب للقرشية ، ولانقطاعه كان إليهم ، ولروايته فضائلهم "[95].

5 أننا لا ندري ما المؤهلات التي أهلت هذا الأعرابي المجهول اسمه لكي يصدر هذا الحكم .

6 أنه تروى قصة مشابهة حدثت في مجلس عبدالملك بن مروان ينسب أعرابي فيها الفصاحة إلى قومه (عذرة) فيصدقه الخليفة[96].

7 ولقد رأينا من قبل أن أحاديث وضعت في هذا الشأن ؛ أفلا يمكن أن يكون هذا الخبر من قبيل تلك الأحاديث الموضوعة ؟

أما الصفات التي عدت قبيحة ولم توجد في لغة قريش فهي خصائص صوتية فقط ومن الصعب أن تكون وحدها مقياساً

للفصاحة. فكل لهجة لها خصائص صوتية تختلف بها عن غيرها وكل قوم يرون أن طريقة نطقهم أجمل . فلا دلالة في هذا النص على أن لغة قريش أفضل لعدم وجود هذه الصفات فيها .

وهناك من العلماء العرب القدماء من يعد مقياس الفصاحة هذا مقياساً خاطئاً . ومن هؤلاء عبدالقاهر الجرجاني ، إذ يقول : " ولما كان هذا دأبهم [أي الذين يرسمون مقاييس للفصاحة] ثم رأوا الناس وأظهر شيء عندهم في معنى " الفصاحة " تقويم الإعراب ، والتحفظ من اللحن ، لم يشكّوا أنه ينبغي أن يعتد به في جملة المزايا التي يفاضل بها بين كلام وكلام في الفصاحة ، وذهب عنهم أن ليس هو من " الفصاحة " في شيء يدخل في النطق ، ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم ".[97]

ويشدد الجرجاني القول في نقد من يرون أن الفصاحة في اللفظ بقوله : " ولقد بلغ من قلة نظرهم أن قوماً منهم لما رأوا الكتب المصنفة في اللغة قد شاع فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة ، ورأوا أبا العباس ثعلباً قد سمى كتابه " الفصيح " مع أنه لم يذكر فيه إلاّ اللغة والألفاظ المفردة ، وكان محالاً إذا قيل : إن "الشمَع" بفتح الميم أفصح من الشمْع بإسكانه ، أن يكون ذلك من أجل المعنى ، إذ ليس تفيد الفتحة في الميم شيئاً في الذي سمي به ، وسبق إلى قلوبهم أن حكم الوصف بالفصاحة أينما كان وفي أي شيء كان ، أن لا يكون له مرجع إلى المعنى البتة ، وأن يكون وصفاً للفظ في نفسه ، ومن حيث هو لفظ ونطق لسان ، ولم يعلموا أن المعنى في وصف الألفاظ المفردة بالفصاحة أنها في اللغة أثبت ، وفي استعمال الفصحاء أكثر ، أو أنها أجرى على مقاييس اللغة والقوانين التي وضعوها ، وأن الذي هو معنى " الفصاحة " في أصل اللغة ، هو الإبانة عن المعنى ، بدلالة

قولهم " فصيح وأعجم "، وقولهم " أفصح الأعجمي " و"فصْح اللحان"، و" أفصح الرجل بكذا " إذا صرح به ، وأنه لو كان وصفهم الكلمات المفردة بالفصاحة من أجل وصف هو لها من حيث هي ألفاظ ونطق لسان ، لوجب إذا وجدت كلمة يقال إنها كلمة فصيحة على صفة في اللفظ ؛ أن لا توجد كلمة على تلك الصفة إلاّ وجب لها أن تكون فصيحة ، وحتى يجب إذا كانت "فقهت الحديث " بالكسر أفصح منه بالفتح ، أن يكون سبيل كلّ فعل مثله في الزنة أن يكون الكسر فيه أفصح .

" ثم إن فيما أودعه ثعلب كتابه ، ما هو أفصح ، من أجل أن لم يكن فيه حرف كان فيما جعله أفصح منه ، مثل أن " وقفت " أفصح من " أوقفت " أفترى أنه حدث في " الواو " و" القاف " و"الفاء " بأن لم يكن معها الهمزة ، فضيلة وجب لها أن تكون أفصح؟ وكفى برأي هذا مؤداه تهافتاً وخطلاً "(98).

ويتكرر إيراده هذا المعنى في مواضع كثيرة في دلائل الإعجاز. ومعنى ذلك أن الجرجاني لا يرى الفصاحة نتيجة لوصف يكون في اللفظ من حيث النطق أو البناء الصرفي بل إن فصاحة اللفظ نتيجة لضمه إلى آخر في بناء نحوي مؤثر .

والقول بأن عبدالله بن مسعود قرأ " حتى حين " في سورة يوسف يمكن أن يشكك فيه لأنه لم يؤثر عنه قراءة " حتى " عتى " في أي موضع آخر من القرآن . ولم يقرأ النص المماثل الذي ورد في سورة المؤمنون الآية (25).

كما أن القول بأن عثمان رضي الله عنه أمر عند الاختلاف أن يكتب القرآن بلغة قريش ليس له ما يؤيده من رسم المصحف ،

فهـذا الخبر يفترض أن هناك تطابقاً بين الرسم الكتابي والنطق وهذا ليـس صحيحاً . فالكتابة ليست إلا أداة تقريبيـة لتمثيل الصـوت المنطوق في كل لغة .

هذا أولاً وثانياً أننا نجد في القرآن الكريم الكلمة الواحدة أو الحرف الواحد مرسوماً بطرق مختلفة ، وذلك مثل كتابة التاء المربوطة مفتوحة أو العكس ، وكتابة الألفات وكتابة الهمزات إلى آخره .

والخبر الذي روى أن عثمان أمر بسببه أن يكتب بلغة قريش ورد في سـياق الاخـتلاف بين زيد بن ثابت والقرشيين في التابوت أيكـتب بالهاء أم بالتاء . وربما انصرف كلام عثمان إلى هذه الكلمة فقط .

ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الصفات التي يقال إن لهجة قـريش تتصـف بها يمكن أن توجد في كلام أناس غير قرشيين . ومن ذلـك أنـه يقـال إن فك الإدغام في مضارع الفعل المضعف المجزوم خصيصة قرشية . لكننا نجد هذه الظاهرة في أمثلة كثيرة في غير كلام قـريش ؛ ومـن ذلـك قـول مورق بن قيس بن عوف بن القعقاع التميمي:

كسوت حكيماً ذا الفقار ومن يكن ... شـعاراً لـه تَرنن عليه أقـاربه[99]

بـل إن هذه الظاهرة ونظيرها ، أي عدم فك الإدغام ، يمكن أن توجدا في ما يسمى لهجة قريش . ومن ذلك ما يرد في الأغـاني : " قـال إسـحق في خبره : فحدثني حمزة بن عتبة اللهبي قال : أنشد عطاء بن رباح قول العرجي :

في الحج إن حجت وماذا منى ... وأهلـه إن هـي لم تحجـج

فقال : الخير والله بمنى وأهله حجت أم لم تحج "[100].

ويبدو هنا أن فك الإدغام سببه وزن الشعر . لكننا أحياناً نجد أن صيغتين مختلفتين لكلمة واحدة تنسب إحداهما لقريش والأخرى لغيرها تردان من غير أن تكونا بسبب الوزن . ومن ذلك قول جرير :

نبئت أن مجاشعاً قد أنكروا شَعَراً ترادف حاجبيه توأما[101]

وقوله في القصيدة نفسها :

أنبئت أنك يا بن وردة آلف لبني خُدية مقعداً ومقاما[102]

ومن الحجج التي تورد دائماً على تفوق لغة قريش أن القرآن الكريم نزل بها . وتقوم هذه الحجة على ما ورد في صحيح البخاري من أن القرآن أنزل بلغة قريش[103] . ويحتاج هذا الموضوع دراسة مستقلة به غير أنه تجدر الإشارة إلى أن ما روي عن عمر وعثمان رضي الله عنهما في ذلك إنما هو أخبار وليس أحاديث . والقول بإنزال القرآن بلغة قريش يتنافى مع الحديث المشهور المتواتر الذي رواه أربعة وعشرون صحابياً الذي معناه أن القرآن أنزل على سبعة أحرف ومن رواته عمر وعثمان وعبدالله بن مسعود[104]، وما يروى من قول عمر بن الخطاب لعبدالله بن مسعود رضي الله عنهما حين كتب إليه " اقرىء القرآن بلغة قريش فإنه نزل بها " لا يتناسب مع كون عبدالله بن مسعود مكي النشأة[105] وكان حليفاً لبني زهرة منهم . فلهجته إذن مكية وليست هذلية . ولا تتناسب كثير من الأخبار مع ما يرويه البخاري في صحيحه عن عبدالله بن مسعود وأناس من الأنصار إذ كانوا أكثر الصحابة جمعاً للقرآن[106].

ويبقى أمر آخر وهو أن مفهوم كلمة " لغة " في الإصطلاح

العـربي القديم يجب ألا تؤخذ كي تدل على نظام متكامل من الأنظمة الصـوتية والصـرفية والنحوية والمعجمية ، بل إنها تستعمل في القديم لكي تحدد نطق كلمة معينة أو استعمالها أو وظيفتها النحوية عند قوم معيـنين . وهكذا نرى أن تفضيل لغة قريش وتمييزها في الفصاحة عن العرب الآخرين يفتقر إلى الأدلة القوية .

نشأة النحو :

ومـن المواضـع التي يظهر فيها التحيز ، الكلام عن نشأة النحو، إذ تربط نشأته بانحلال نظام اللغة العربية نتيجة لتأثير الداخلين في الإسلام من غير العرب ، ويشتهر في المصادر العربية أن أول واضع للنحو كان أبا الأسود الدؤلي ، ثم تختلف المصادر في الذي أوحى إليه بوضـعه . يقـول ابـن جني : " وعَلِمَ أنه لم يوفق لاختراعه (أي الـنحو)، وابتداء قوانينه وأوضاعه إلاّ البر عند الله سبحانه ، الحظيظ بمـا نوه به ، وأعلى شأنه ، أوَلايعلم أن أمير المؤمنين علياً رضي الله عـنه هو البادئـة ، والمنبه إليه ، والمنشئه والمرشـد إليه، ثم تحقّق ابـن عبـاس رضي الله عنه واكتفال أبي الأسـود رحمه الله إياه .."(107).

كما ترى بعض المصادر أن أمير العراق زياداً هو الذي طلب من أبي الأسود وضع النحو ، فيروي ابن الأنباري خبراً هو : "حدثني أبي قـال : حدثنا أبو عكرمة قال : قال العتبي : كتب معاوية إلى زياد يطـلب عبيدالله ابنه ، فلما قدم عليه كلمه فوجده يلحن ، فرده إلى زيـاد ، وكتب إليه كتاباً يلومه فيه ، ويقول : أمثل عبيد الله يُضيّع ؟ فـبعث زياد إلى أبي الأسود فقال له : يا أبا الأسود ، إن هذه الحمراء

قد كثرت وأفسدت من ألسن العرب فلو وضعت شيئاً يَصلح به الناس كلامهم ويعربون به كتاب الله "[108] كما يروى أيضاً أن صاحب المبادرة في وضع النحو هو أبو الأسود نفسه ، إذ جاء إلى زياد بالبصرة فقال : " إني أرى العرب قد خالطت هذه الأعاجم وتغيرت ألسنتهم أفتأذن لي أن أضع للعرب كلاماً يعرفون أو يقيمون به كلامهم ؟ قال : لا. فجاء رجل إلى زياد فقال : أصلح الله الأمير ، توفي أبانا وترك بنونا . فقال زياد توفي أبانا وترك بنونا ؟ ادعُ لي أبا الأسود . فقال ضع للناس الذي نهيتك أن تضع لهم"[109]. وقال ابن الأنباري أيضاً : " حدثني أبي قال : حدثني عمر بن شبة قال : دخل الشعبي مسجد الكوفة وعدة من الموالي يعلمون العربية ، فقال : نعم أصلحوا لسانهم فإنكم أنتم أفسدتموه "[110].

فترتبط هذه الأخبار وغيرها مما يشبهها إذن بين نشأة النحو واضطراب لغة العرب بسبب أثر الأعاجم . غير أننا عندما ندرس المصادر نفسها نرى أنها تورد أخباراً أخرى تعود إلى عهد النبي صلى الله عليه وسلم وعهد الخلفاء الراشدين يَحث فيها على توقي اللحن . فيقول ابن الانباري : "وجاء عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن أصحابه وتابعيه رضي الله عنهم من تفضيل إعراب القرآن والحث على تعلمه وذم اللحن وكراهيته ما وجب به على قراء القرآن أن يأخذوا أنفسهم بالاجتهاد في تعلمه "[111] ثم يورد أحاديث وآثاراً كثيرة في ذلك[112] وتدل هذه الأخبار والآثار بمجموعها أن اللحن لم يظهر بتأثير الأعاجم ، بل إن العرب أنفسهم وقبل أن يختلطوا بهم كان يظهر في أدائهم للقرآن خروج عن قوانين لغته مما أصبح يعد لحناً فيما بعد .

ولا يعقـــل أبداً أن ينحل نظام اللغة ويتغير بهذه السرعة وفي فـــترة لا تتجاوز ثلاثين سنة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم .
ولا نعـــدم بعض الإشارات في المصادر العربية التي توحي بوجود لغة غـــير معربة عند العرب إلى جانب اللغة العربية الفصحى ، ومن ذلك ما يرويه ابن سلام في سياق الحديث عن أبي الأسود : " وإنما قـــال ذلـــك (يعـــني أبا الأسود) حين اضطرب كلام الناس فغلبت السليقية ، ولم تكن نحوية . فكان سراة الناس يلحنون ووجوه الناس "[113] ويفســـر صـــاحب اللسان " السليقي " من الكلام بأنه "ما لا يـــتعاهد المرء إعرابه ، وهو فصيح بليغ في السمع ، عثور في النحو ، وذلـــك حين يسترسل المتكلم على سليقته ، أي سجيته وطبيعته ، من غير تعمد إعراب ، ولا تجنب لحن ". ويدل نص ابن سلام على أن " الســـليقية " أي اللغة التي لا تعرب كانت موجودة ، إنما الذي حدث في تلك الفترة هو تغلبها وشيوعها .

إن القـــول بأن العرب قبل اختلاطهم بالعجم كانوا يتكلمون كـــلهم لغـــة معربة قول فيه كثير من المبالغة . فإضافة إلى النصوص المـــتقدمة الـــتي تـــدل على أن العرب كانوا لا يقيمون الإعراب في قـــراءاتهم لـــلقرآن أحيانـــاً نجد نصوصاً توحي بأن اللغة التي تمثلها النصوص الشعرية لم تكن لغة الخطاب اليومي . ومن النصوص المهمة في هـــذا الشـــأن ما يرويه أبو عبيدة معمر بن المُثَنّى التميمي البصري تعليقاً على بيت لكعب بن عمرو التميمي هو :

جـــانيك من يجني عليك وقد   تُعدي الصحاحَ مباركُ الجربُ

قـــال : " أنشدني داؤود أحد بني ذؤيب (بن كعب) وغيره : (الصـــحاحَ مـــباركُ الجربِ) فرفعوا (مباركَ) وجروا (الجرب) وذلك

إقواء . وقال أبو الخطاب (الأخفش الأكبر ، أستاذ سيبويه) : إن عامة أهـل البدو ليست تفهم ما يريد الشاعر ولا يحسنون التفسير ، وإنما أتى إقواء هذا من قلة فهم الذين رووه . وإنما عنى الشاعر (وقد يُعدي الأجـرب الصـحيحَ مبركًا ، فلما وجدوه مقدماً ومؤخراً لم يحسنوا تلخيصـه ووجدوا (مبارك) لا ينصرف فأظلم المعنى عليهم وإنما أراد (وقد تعدي الصباح مباركُ الجربِ) . (كذا)[114].

فيـدل هذا النص على أن الأخفش الذي شافه العرب كما يقال لا يرى أن عامة البدو يحسنون اللغة الفصحى . وإذا كانوا لا يحسـنونها فإنما يدل على أن إحسانها مقصور على فئات خاصة منهم هم الشعراء والرواة ، أما عامتهم فلغتهم تختلف عن هذه اللغة .

كمـا أن بعض المصادر الأخرى تؤكد تفاوت العرب في فهم القـرآن الكـريم والشعر والخطب . يقول الباقلاني : " وكذلك لا يعـرف المتوسـط من أهل اللسان (العربية) من هذا الشأن (إعجاز القـرآن) ما يعرفه العالي في هذه الصنعة . فربما لا يعرف المتناهي في معـرفة الشعر وحده ، أو الغاية في معرفة الخطب والرسائل وحدهما غور هذا الشأن ما يعرف من استكمل معرفة جميع تصاريف الخطاب ووجوه الكلام وطرق البراعة "[115].

كمـا أن القـول بأن الأعاجم كانوا سبب اللحن يوحي بأن العلماء اكتشفوا شيئاً جديداً غير مألوف لهم في كلام العرب ، غير أن هـذه الأقـوال تعود إلى فترة سابقة على جمع اللغة . وحتى بعد جمع الـلغة يعترف أولئك العلماء أن كثيراً مما قالته العرب لم يجمع . ومن الأقوال المشهورة في ذلك ما يروى عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال : " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلاّ أقلّه ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم

علم وشعر كثير "[116]. فلعل مما لم يعتد به جامعو اللغة أنواعاً منها لا تخضع لـلمقاييس التي وضعوها أولاً . ويبين ذلك ما روي عن أبي عمـرو نفسه : قال الزبيدي : " قال ابن أبي سعد : قال ابن نوفل : سمعـت أبي يقول لأبي عمرو بن العلاء : أخبرني عما وضعت مما سميته عربية ، أيدخل فيه كلام العرب كله ؟ فقال : لا ، فقلت كيف تصنع فـيما خالفـتك فيه العرب وهم حجة ؟ قال : أعمل على الأكثر ، وأسمي ما خالفني لغات "[117].

كمـا يروى عن عيسى بن عمر معاصر أبي عمرو بن العلاء خـبراً مـثل ذلـك : " قال : وقلت لـه يوماً خبرني عن هذا الذي وضـعت، يدخل فيه كلام العرب كله ؟ فقال : لا، قال: قلت فمن تكـلم بخلافـك ، واحـتذى على ما كانت العرب تتكلم به ، أتراه مخطئاً؟ قال: لا، قلت: فما ينفع كتابك "[118].

ويـروى أيضاً عن أبي عمرو أنه لو أجاز كل شيء لأجاز ما يخرج على الإعراب .

وإلى جـانب هـذه الأدلة فإنه يجب أن نلاحظ أنه إذا أمكن تفسير ظهور اللحن في الحواضر بتأثير الأعاجم فإنه لا يمكن أن يفسر هذا العامل ابتعاد اللهجات في بوادي الجزيرة عن نظام الإعراب منذ القـديم وذلك ما يصوره نص لابن جني يقول فيه : " وقد كان طرأ علينا أحد من يدعي الفصاحة ، ويتباعد عن الضعفة الحضرية ، فتلقينا أكـثر كلامه بالقبول له ، وميزناه تمييزاً حسَن في النفوس موقعه، إلى أن أنشدني يوماً شعراً لنفسه يقول في بعض قوافيه : اشئؤها وأدأؤها ، فجمـع بين الهمزتين كما ترى ، واستأنف من ذلك ما لا أصل له ولا قيـاس يسوغه ، وعلى أن هذا الرجل الذي أومأت إليه من أمثل من

رأيـناه ممـن جاء مجيئه ، وتحلى عندنا حليته . فأما ما تحت ذلك من مرذول أقوال هذه الطوائف فأصغر حجماً ، وأنزل قدراً أن يحكى في جملة ما ينثي "(119).

كمـا لا يفسـر أننا نجد اليوم في كثير من اللهجات العربية كثيراً من الظواهر التي أوردتها المصادر القديمة على المستويات اللغوية كافـة من صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية ودلالية . وهو ما يعني أن هذه اللهجات المعاصرة ليست إلاّ استمراراً للهجات كانت موجودة ولم تكن انحلالاً للفصحى .

وخلاصة القول فإن الوضع اللغوي في صدر الإسلام وعصر الدولة الأموية قد لا يكون على الصورة التي توردها كثير من المصادر العربية ، إذ أن هناك إشارات واضحة تدل على أن الوضع اللغوي في تـلك الفـترة مشابه للوضع اللغوي في العصر الحاضر . ويتميز هذا الوضـع بوجـود لغـة أدبية تستعمل في الشعر والخطب والكتابة ، ويوجـد إلى جانـبها لهجات تختلف عنها في سماتها تستعمل في الحياة اليومية .

أمـا نشـأة الـنحو فإنه قد لا يكون سببها انحلال الإعراب واضـطراب اللغة . أما أسبابها فكثيرة . ومنها أن الدول عندما تقوم يكـون من أول اهتماماتها اللغة ، فهي أحد العناصر المهمة في إرساء كيـان الدولـة . وقد كان اهتمام المسلمين باللغة مبكراً ؛ إذ تروي المصـادر أن رسـول الله صـلى الله عليه وسلم اشترط على أسرى المشـركين بعـد معركة بدر ممن لا يملك من يفدي به نفسه أن يعلم عشرة من المسلمين الكتابة "(120).

ومـنها أن القرآن كان محور الحياة ؛ فلابد من قراءته وتفهم

معانيه وذلك ما يقتضي معرفة القوانين التي تضبطه . واهتمام عمر بن الخطاب بالشعر مشهور ؛ إذ رأى فيه معيناً على معرفة القوانين التي تضبط النص القرآني . كما أن شهرة عبدالله بن عباس رضي الله عنهما في هذا المجال لا تخفى على أحد . ويروي ابن سعد أن زر بن حبيش الأسدي كان أعرب الناس وكان عبدالله (بن مسعود) يسأله عن العربية "[121]. كما يوصف جبر بن حبيب " بأنه عالم باللغة بصيراً بها "[122].

فالنشاط الذي تركز حول القرآن والحديث والفقه والقراءات كفيل بأن ينشأ عنه اهتمام باللغة . ولذلك كان جمع اللغة منصباً منذ البداية على جمع أمثلة تشبه القرآن والحديث في النظام اللغوي الذي تخضع له ؛ ولم يهتم بغير ذلك من النماذج . وشيئاً فشيئاً أخذ النشاط يزداد حتى نشأ النحو .

وحتى لو قلنا إن الأعاجم كانوا السبب في نشأة النحو ، فإنه يجب أن ننظر إلى هذه المسألة من زاوية أخرى بعيدة عن التحيز . فيمكن أن يقال إن من الأسباب التي دعت إلى تأسيس النحو أن العرب بدأوا في تعليم لغتهم التي هي لغة رسالتهم إلى غير المتكلمين بها وليس بسبب الخوف على اللغة . وربما ساعد على التصور خبراً يرويه الزبيدي هو : قال ابن أبي سعد : " حدثنا علي بن محمد الهاشمي، قال: سمعت أبي يذكر ، قال : كان بدء ما وضع أبو الأسود الدؤلي النحو أنه مر به سعد وكان رجلاً فارسياً قدم البصرة مع أهله ، وهو يقود فرسه فقال : مالك يا سعد ؟ ألا تركب ؟ فقال : فرسي ضالع ، فضحك من حضره ، قال أبو الأسود : هؤلاء الموالي قد رغبوا في الإسلام ودخلوا فيه ، وصاروا لنا إخوة ، فلو علمناهم الكلام ، فوضع باب الفاعل والمفعول ، لم يرد علي عليه "[123].

إن هـذه النظرة الموضوعية لنشأة النحو والوضع اللغوي في صدر الإسلام وحكم بني أمية ربما كانت أقرب إلى الحقيقة من النظرة التقليدية التي تلوم الأعاجم على انحلال نظام الفصحى وتجعلهم سبباً مباشراً في نشأة النحو .

دواعي التحيز اللغوي في القديم :

يبدو أن هناك أسباباً معينة لشيوع التحيز اللغوي في المصادر القديمـة . ومن هذه الأسباب أن كثيراً منه جاء ثمرة للصراع العرقي بـين الشـعوب الإسلامية . فقد سيطر العرب بدينهم ولغتهم على الشـعوب التي فتحوها . ولما لم يكن يجرؤ كثير من هؤلاء على الطعن في الإسـلام إما لقبولهم لـه عن قناعة أو للخوف من عواقب ذلك الطعـن ، فقـد اتجه كثير منهم إلى الطعن على جنس العرب ولغتهم وعاداتهم وطرق معيشتهم . وقد قابل العرب هذا الطعن بالدفاع عن أنفسهم وعن لغتهم والطعن بالمقابل على غير العرب .

وكـان هـذا الصراع قوياً في العصر العباسي ؛ ولذلك نجد آثـاره في كـثير من المؤلفات . بل إن بعض المؤلفات تنص على أن الدافـع لتأليفها كان الدفاع عن العرب واللغة العربية . ومن ذلك ما يقوله ابن دريد في مقدمة كتابه الاشتقاق : " وكان الذي حدانا على إنشاء هذا الكتاب أن قوماً ممن يطعن على اللسان العربي وينسب أهله إلى التسـمية بمـا لا أصل لـه في لغتهم ، وإلى ادعاء ما لم يقع عليه اصـطلاح من أوليتهم ، وعدوا أسماء جهلوا اشتقاقها ولم ينفذ علمهم في الفحـص عـنها "(124) . ولذلك فإن قصده في كتابه أن يبين أن العرب عندما تسمي فإنها كانت تتبع أصولاً محددة وليس كما يدعي

الشـــعوبيون ويستشـــنعون . كما يتبين هذا الدافع بوضوح في كتب الجــاحظ[125] . وكتاب إعجاز القرآن للباقلاني ، والجرجاني في دلائل الإعجاز[126] ، والتوحيدي[127] ، وابن جني[128] .

والـــذي يشـــهد على قوة السجال العرقي وأثره في شيوع الــتحيز اللغوي أن نرى فخر الأجناس بلغاتها كان واحداً من الأمور الــتي تذكــر في معرض مفاخر كل جنس . ومن ذلك ما نجده عند الجــاحظ في رسالة مناقب الترك ، وفي فخر السودان على البيضان ، وفي كــتاب الحيوان في عدة مواضع . كما أنه شاع وضع الأحاديث في هــذا الشأن . فبعضها في الثناء عل العرب وبعضها في الثناء على غيرهم من الأجناس[129] .

كمــا أن العوامــل السياسية والدينية قد تكون وراء شيوع الثـــناء على لغة قريش . بل إن ذلك تجاوز اللغة إلى الثناء على قريش بمجملها وعلى بني هاشم خاصة بما يتجاوز حدود المعقول . ومن ذلك مــا يقوــله الجــاحظ : " أنه رفعت ببركة ملكهم الطواعين والموتان الجارف ، وأن أكثر ما يلدون الأولاد دون البنات[130] وأنه لم يوجد قــط في أطفــالهم طفــل يحبــو ، بل يزحف لئلا ينكشف منه شيء يسوؤه ونساء قريش يحكى أنهن يلدن بعد سن الستين[131] .

وقــد وضــعت هنا كثــير من الأحاديث التي تثــني على قريش[132] .

وينـــبغي ألاّ نستغرب وجود هذه الأخبار فقد كان الوضع في الحديــث والشعر واللغة منتشراً في تلك الفترة . وشهادة المعاصرين لذلك مهم جداً أخذها في الاعتبار . ومن تلك الشهادات شهادة ابن ســلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء . فهو يقول : " وفي

الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، ولا حجة في عربية ، ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ، ولا نسيب مستطرف ، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب . لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء "(133).

وقد ذكر محمد بن سلام بعض الذين أفسدوا الشعر وهجنوه وحملوا كل غثاء منه ، ومنهم محمد بن إسحاق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن مناف ، فقد كتب " في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط ، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة "(134).

ويقول : " فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أيامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم . وما ذهب من ذكر وقائعهم . وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا في الأشعار التي قيلت "(135).

ويقول : " وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها: حماد الراوية . وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار "(136).

ويقول : " سمعت يونس يقول : العجب ممن يأخذ عن حماد ، كان يكذب ويلحن ويكسر "(137)، ويعلق على أبيات حملت على لبيد بقوله : " ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث ، ويستعان به على السهر عند الملوك ، والملوك لا تستقصي "(138).

وهـــذه الأقـــوال تزيد ما ذهبنا إليه من أن كثيراً من الأخبار والأحاديث التي تفضل قريشاً لا تصح . وذلك لوفرة دواعي الوضع.

ومـــن الجدير بالذكر هنا أن العلماء العرب القدماء لم يكونوا دائمـــاً مـــتحيزين . إننا نجدهم إذا لم يكونوا تحت تأثـــير العوامل الســـابقة متحررين في نظرهم إلى اللغة وبعيدين عن قصر الفصاحة عـــلى العـــرب أو فريق منهم . ومن الأمثلة على ذلك ما نجده عند الجـــاحظ الـــذي رأينا تحيزه فيما سبق فيقول الجاحظ : " والإنسان فصيح ، وإن عبر عن نفسه بالفارسية أو بالهندية أو بالرومية . وليس العـــربي أسوأ فهماً لطمطمة الرومي من الرومي لبيان لسان العرب . فكـــل إنســـان من هذا الوجه يقال لـــه فصيح . فإذا قالوا : فصيح وأعجم ، فليس هذا المعنى يريدون ، إنما يعنون أنه لا يتكلم العربية ، وأن العرب لا تفهم عنه "[139] . ويقول : " ولكلٍّ نصيب من النقص، ومقـــدار مـــن الذنـــوب ، وإنمـــا يتفاضل الناس بكثرة المحاسن وقلة المســـاوىء . فأمـــا الاشتمال على جميع المحاسن ، والسلامة من جميع المساوىء دقيقها وجليلها وظاهرها وخفيها ، فهذا لا يعرف "[140] .

وعـــلى الرغم من تحيزه إلى قريش وفصاحة لغتها ، فإننا نجده في كتاب البيان والتبيين يصف غير قريش بالفصاحة ولا يقصرها على أي قـــبيل . ومن ذلك قوله : " ولإياد وتميم في الخطب خصلة ليست لأحـــد مـــن العرب ؛ لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم هو الذي روى كلام قس بن ساعدة وموقفه على جمله بعكاظ وموعظته ، وهو الذي رواه لقريش والعرب ، وهو الذي عجب من حسنه وأظهر من تصويبه . وهذا إسناد تعجز عنه الأماني ، وتنقطع دونه الآمال "[141] كما يقول : " وكذلك ليس لأحد في ذلك مثل الذي لبني تميم : لأن

النبي عليه السلام لما سأل عمرو بن الأهتم عن الزبرقان بن بدر ، قال: " مانع لحوزته ، مطاع في أدنيه . فقال الزبرقان : أما إنه قد علم أكثر مما قال ، ولكنه حسدني شرفي . فقال عمرو : أما لئن قال ما قال فوالله ما علمته إلاّ ضيق الصدر ، زمر المروءة ، لئيم الخال ، حديث الغنى .

فلما رأى الإنكار عن عيني رسول الله قال : يا رسول الله ، رضيت فقلت أحسن ما علمت ، وغضبت فقلت أقبح ما علمت ؛ وما كذبت في الأولى ولقد صدقت في الآخرة . فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم عند ذلك : إن من البيان لسحراً "[142]. ويورد كذلك ما قاله معاوية رضي الله عنه للأحنف بن قيس " لقد أوتيتم تميم الحكمة مع رقة حواشي الكلم "[143]، ويقول : " وشأن عبدالقيس عجب ، وذلك أنهم بعد محاربة زياد تفرقوا فرقتين : فرقة وقعت بعمان وشق عمان ، وهم خطباء العرب . وفرقة وقعت بالبحرين وشق البحرين وهم أشعر قبيل في العرب ، ولم يكونوا كذلك في سرة البادية وفي معدن الفصاحة ، وهذا عجب "[144]. وقوله : " وأنا أقول : إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق ، ولا ألذ في الأسماع ، ولا أشد اتصالاً بالعقول السليمة ، ولا أفتق للسان ، ولا أجود تقويماً للبيان ، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء "[145].

ويمكن أن يضاعف عدد هذه النصوص من كتابه هذا وكتبه الأخرى التي لا ترى الفصاحة مقصورة على قبيلة معينة . فهو يذكر فصحاء الأعراب وفصحاء الحضر وفصحاء الحجازيين وفصحاء النجديين إلى غير ذلك . وكذلك ما ورد في الأغاني عن خلف الأحمر:

" أخبرني المهلبي والجوهري قالا : حدثنا عمر بن شبة قال : سمعت خلاداً الأرقط يقول : سمعت خلفاً الأحمر يقول : " لا يعرف من أشعر الناس ، كما لا يعرف من أشجع الناس ، ولا من كذا ولا من كذا ، لأشياء ذكرها خلف ونسيتها أنا . أبو زيد عمر بن شبه يقول هذا "[146]، ولعل من هذه الأشياء من هو أفصح . وكذلك ما يقوله ابن جني عن تساوي لغات العرب في حجيتها .

روى صاحب الأغاني ج 10 ص 83 قال : " أنشدنا مروان بن أبي حفصة يوماً شعر زهير ثم قال : زهيرٌ والله أشعر الناس ، ثم أنشد للأعشى فقال : الأعشى أشعر الناس ، ثم أنشد شعراً لامرىء القيس فقال : امرىء القيس أشعر الناس ، ثم قال : والناس والله أشعر الناس أي أن أشعر الناس من أنشدت له فوجدته قد أجاد ، حتى ينتقل إلى شعر غيره ".

فيجب ألا نثق دائماً في ألفاظ التفضيل هذه كل الثقة .

فأبو عمرو يروى عنه ثلاثة أخبار في كل واحد منها يفضل قبيل .

ومثل ذلك ما نجده عند ابن حزم إذ يقول : " وقد توهم قوم في لغتهم أنها أفضل اللغات وهذا لا معنى له لأن وجوه الفضل معروفة ؛ وإنما هي بعمل أو اختصاص ولا عمل للغة . ولا جاء نص في تفضيل لغة على لغة وقد قال تعالى : (وما أرسلنا من رسول إلاّ بلسان قومه ليبين لهم) وقال تعالى : (فإنما يسرناه بلسانك لعلهم يتذكرون). فاخبر تعالى أنه لم ينزل القرآن بلغة العرب إلاّ ليفهم قومه عليه السلام لا لغير ذلك . وقد غلط في ذلك جالينوس فقال : إن لغة اليونانيين أفضل اللغات لأن سائر اللغات إنما تشبه إما نباح الكلاب أو نقيق الضفادع .

قـال علي : وهذا جهل شديد لأن كل سامع لغة ليست لغته ولا يفهمها فهي عنده في النصاب الذي ذكر جالينوس لا فرق .

وقـد قال قوم : العربية أفضل اللغات لأنه بها نزل كلام الله تعالى ، وقال علي : وهذا لا معنى له ، لأن الله عزوجل قد أخبرنا أنه لم يرسل رسولاً إلاّ بلسان قومه . وقال تعالى : (وإن من أمة إلاّ خلا فيها نذير)، وقال تعالى : (وإنه لفي زبر الأولين). فبكل لغة قد نزل كلام الله تعالى ووحيه ، وقد أنزل التوراة والإنجيل والزبور وكلم موسى عليه السلام بالعبرانية . وأنزل الصحف على إبراهيم عليه السلام بالسريانية . فتساوت اللغات في هذا تساوياً واحداً "[147].

ويبلغ ابن خلدون حداً أبعد من كل ما سواه في موقفه من اللغة التي كانت تستعمل في عصره ، فيقول : " ومازالت هذه البلاغة والبيان ديدن العرب ومذهبهم لهذا العهد . ولا تلتفت في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدارسون قوانينه . وهي مقالة دسها التشيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم "[148].

بل يزيد على ذلك ليرى إمكان إحلال قواعد جديدة لتضبط اللغة المعاصرة التي تخلو من الإعراب ، فيقول : " ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد ، واستقرينا أحكامه نعتاض عن الحركات الإعرابية التي فسدت في دلالتها بأمور أخرى وكيفيات موجودة فيه ، وتكون لها قوانين تخصها ؛ ولعلها تكون في أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر . فليست اللغات وملكاتها مجاناً"[149].

وخلاصة القول إنه يجب أن نرى الآراء المتحيزة للغة العربية في المصادر القديمة في سياقها الزمني والثقافي وألاّ تؤخذ على أنها حقائق ثابتة ؛ وذلك أننا نجد المصادر المتحيزة نفسها في بعض الأحيان تعود إلى النظر إلى هذه الأمور بموضوعية .

التحيز اللغوي في العصر الحاضر :

تمتلىء الدراسات العربية في العصر الحاضر بظواهر التحيز التي رأيناها في المصادر العربية القديمة . فلا تخلو الكتب التاريخية واللغوية والأدبية والمجلات المتخصصة وغير المتخصصة والجرائد والندوات والمحاضرات من أنواع التحيز هذه أو بعضها . وتختلف هذه الدراسات بعضها عن بعض في الكيفية التي توجد فيها . فبعض هذه الدراسات يحتوي على هذه التحيزات بصفتها التقريرية المنقولة عن المصادر العربية القديمة . وهذا النوع أكثر من أن يحصى . أما بعضها الآخر فتظهر فيه على شكل نظريات يبحث لها عن براهين وشواهد لتدعيمها .

والملفت للنظر في الوقت الحاضر أن هذا التحيز لا ينظر له عندما يكون تحيزاً للغة العربية وحسب ، بل ينظر له إذا كان تحيزاً ضد اللغة العربية أيضاً . ويمكن أن نناقش هذه الظاهرة في جوانبها المتحيزة للغة العربية أولاً ثم في جوانبها المتحيزة ضد اللغة العربية . وسوف أعرض بعض الأمثلة التي تمثل كلا الاتجاهين فيما يلي :

اللغة العربية أم اللغات :

تأثرت الدراسات المتعلقة بالعربية في العصر الحاضر

بالـنظريات اللسـانية التي جدت في الغرب . وكما رأينا فقد كانت الدراسـة اللسـانية في أحد جوانبها المهمة في أوروبا مهتمة بالتأريخ للغات وتتبع الأصول التي تفرعت عنها . ومن أوجه التأثر بالغرب في هـذه الـناحية أننا نجد كتباً ألفت في التأريخ للغة العربية على النمط نفسه .

وهناك ثلاثة كتب في الأقل تزعم أنه يمكن أن يبرهن على أن الـلغة العـربية أقدم اللغات وأنها الأصل الذي تفرعت منه اللغات الأخرى .

وأول هـذه الكـتب كـتاب الأب أنستاس ماري الكرملي "نشـوء الـلغة العربية ونموها واكتهالها" . يقول في تصديره لكتابه : "هـذا بحـث لغـوي ، جريت فيه على الأسلوب الحديث تمحيصاً لـلحقيقة، ودفاعـاً عـن اللغة المضرية ، وإيضاحاً لما فيها من دقائق الأوضـاع . وخفايـا الأسرار ، وغوامض الحروف ، وخصائصها ، وبدائـع الصيغ وأوزانها ، وما فيها من مختلفات لُغى القبائل ، متوقعاً البلوغ به إلى الحق ، غير مبتغ أجراً ولا شكوراً ؛ إنما كل أمنيتي خدمة العربية ، وحمل أبنائها على السير في مثل هذا المنهج ، ليعلم غيرهم أن لسـان العـرب فوق كل لسان ، ولا تدانيها لسان أخرى من ألسنة العالم جمالاً ، ولا تركيباً ولا أصولاً ، ولا ولا ولا "[150].

ويتكون الكتاب من تسعة وثلاثين فصلاً يعرض فيها الكرملي آراءه مقارناً بين اللغات ، مرجعاً كثيراً من الكلمات في لغات عديدة إلى أصول عربية . ويذكر أن من أسباب عدم اهتمام المستشرقين بهذه الحقيقـة أنهـم " لا يريدون أن يكون بين العربية وبين لغاتهم أدنى صلة، أو مجانسة ، أو ملابسة ، أو مشابهة ، خوفاً من أن يقال لهم ، أو

أن نقــول لهم نحن العرب : بيننا وبينكم ، يا قوم، لحمة نسب قديم ، وصــلة رحــم ؛ وهو مما يتبرأون منه ، وينبذونه من مسامعهم ، بل ينفضــون ثيابهم عند سماع هذه الكلمات ، كأنها تدنسهم ، وتدنس ثيابهم ، بل لا يريدون أن يتصوروا مثل هذه الفكرة ، الهادمة لأبنيتهم المتصــدعة المتشــققة ، تلك الأبنية التي أقاموها منذ أن وضع أسسها إمامهم الألماني الأكبر مكس مَلَر "[151].

ولســت أريــد هــنا مناقشـــة ما في الكتاب من آراء أو اشــتقاقات ، وســوف أرجــئ هذا إلى ما بعد الفراغ من الكتابين الآخرين .

والكتاب الأول لمؤلف هندي اسمه محمد أحمد مظهر وعنوانه " العــربية : أصــل اللغات كلها ". ويؤسس المؤلف كتابه على توقع لمرجــع الطائفة الأحمديــة التي ظهرت في الهند ، فيقــول ما ترجمته: " زعم حضرة ميرزا غلام أحمد ، المسيح الموعود ، أن اللغة العربية أم اللغات كلها ، وكان زعمه مبنياً على المعرفة التي أوحيت إليه "[152]. كما يشير إلى أن حضرة ميرزا غلام أحمد ألّف كتاباً سنة 1895م أسماه "مــنن الرحمن " حاول فيه البرهنة على هذا القول مستدلاً بعدد من الآيــات القرآنية . ويحدد ميرزا رأيه في كلمة ألقاها في مؤتمر الأديان الكبرى الذي عقد في لاهــور سنة 1896م بقوله : " لقد بيّنا في كتابنا " منن الرحمن " أن اللغة العربية هي اللغة الوحيدة التي تستطيع القول بأنها اللغة الإلهية ، اللغة التي تنبثق منها كل أنواع المعرفة ، واللغة الأم لكــل اللغات ، والوسيط الأول والأخير لحمل الوحي الإلهي . فهي الأولى لأنها كلمة الله الأولى ، ولأنها اللغة التي تعلم البشر أن يصوغوا لغاتهم منها ، كما أنها الأخيرة لأن كتاب آخر الرسالات السماوية أي القرآن كان باللغة العربية "[153].

ولتأكيد هذا الرأي يؤلف مظهر هذا الكتـــاب ، والأدلة التي أتى بها تقوم على بعض المبادىء التي ذكرها في المقدمة ، وهي :

1 وجـــود قوانين محددة عن طريقها اشتقت اللغات كلها جذورها من اللغة العربية .

2 أن هذه القوانين واضحة وبسيطة ، كما أنها مقبولة في الدراسات الفيلولوجية ، لكن الغربيين لم يحاولوا تطبيقها على العربية.

3 أنـــه يمكن تطبيق هذه القوانين على اللغات كلها إذا قسنا جذور الكلمات في كل اللغات إلى عشرة أقسام[154].

ويـــتكون الكتاب من ثلاثة أبواب : ويتكلم في الباب الأول عن مسألة النقاش في أصل اللغة . ويتفرع النقاش فيه إلى سبب تجاهل الأوروبيين للكلام عن اللغة العربية عندما يناقشون مسألة أصل اللغة، ويدلـــل مـــن بعد على أن اللغة العربية عالمية وأنها لغة منضبطة ، وأنهـــا أحســـن اللغات . ثم يتكلم عن المبادىء التي اتبعها في اشتقاق جذور الكلمات في اللغات المختلفة من اللغة العربية .. إلخ .

وفي الباب الثاني يحلل الكيفية التي اشتقت بها اللغات جذورها مـــن العـــربية . ويتكون الباب الثالث من قاموس للجذور من مختلف اللغات وأصولها العربية .

أما القوانين التي تحكم تغير الجذور العربية إلى الجذور المقابلة لها في تلك اللغات فهي عشرة :

1 أن جذر الكلمة يمكن أن يكون من ثلاثة أصوات ساكنة.

2 أنه يمكن أن يتكون من صوتين ساكنين .

3 أنه يمكن أن يتكون من صوت ساكن واحد .

4 أنه يمكن أن يتكون من واحد من أصوات اللين (الألف والواو والياء) .

وهذه هي الجذور الأساسية في العربية التي يمكن أن تغير في اللغات الأخرى ، وذلك بتغيير ترتيبها أو بالزيادة عليها أو النقص منها بحسب القوانين الستة الأخرى وهي :

5 قلب الجذر الثلاثي .

6 قلب الجذر الثنائي .

7 الزيادة في أول الجذر .

8 الزيادة في نهاية الجذر .

9 إبدال صوت في جذر الكلمة العربية بصوت آخر في الموضع نفسه .

10 حذف صوت من بداية الجذر العربي في نظيره غير العربي[155] .

ويمكن أن نلاحظ هنا أن القوانين هذه لن يصعب عليها تغيير أي كلمة في أي لغة إلى أي صيغة نريدها ، ولذلك لن أتوقف عند مناقشة تحليله .

والكتاب الثاني هو من تأليف تحية عبدالعزيز إسماعيل بعنوان : " اللغة العربية الفصحى ، أم اللغات الهندية والأوروبية وأصل الكلام ". وقد نشر في القاهرة سنة 1989م[156]. وهذا الكتاب على الرغم من الضجة التي قامت حوله لا يستحق أي تعليق ، وذلك لأنه مكتوب بلغة إنجليزية ركيكة جداً وهو الأمر الذي أدى إلى الغموض في كثير من النقاط التي نوقشت . هذا أولاً. وثانياً لأنه يفقد أدنى درجات التخطيط المنهجي الذي رأيناه في الكتاب السابق .

فهـو يدخل مباشرة في معالجة الموضوع من غير أن يرسم لنا أهداف البحث والطرق التي يتبعها في معالجة القضايا المطروحة ، وثالثاً ، هو ملآن بالأخطاء التاريخية عن اللغة العربية ذاتها . ومن ذلك ما تذكره المؤلفـة في المقدمة من أن النحويين العرب في القرن السابع الميلادي سـجلوا كـل كلمة نطقها العرب . وهذا القول ليس صحيحاً لأن الـلغويين العرب لم يبدأوا في تسجيل الشعر العربي ومتن اللغة إلاّ في القـرن الثامن ثم إنهم باعترافهم لم يسجلوا مما قالت العرب إلا أقله ، كما قال أبو عمرو بن العلاء .

واسـتخدامها للرموز الصوتية في رسم الكلمات ليس دقيقاً كمـا أنه لم يكن مطرداً ولم يكن صحيحاً في بعض الأحيان . وكذلك اسـتخدامها لكثير من الاختصارات من غير أن تبينها . ولم تعتمد إلاّ عـلى قـليل من المراجع المعتمدة في مناقشة هذه القضايا . ويمتلىء الكـتاب بالثـناء على اللغة العربية وذلك مثل قولها : " أن اللغة العـربية أرتب اللغات من حيث القواعد وأكثرها اقتصاداً من حيث تركيب الكلمات وقوانين اللغة ، وتلك علامات تدل على رقي اللغة كمـا أثـبت عـلماء اللغات من قبل . أما اللغات المشتقة منها فقد حـاولت تعويض ما فقدت بطريقة عشوائية وغير اقتصادية ، مما أثر على تكوينها وقواعدها وقدرتها على التعبير "(157).

ويجمـع هـذه الكتب الثلاثة وغيرها أنها غير مقنعة علمياً . وحـتى إن صـحت هذه المقارنات التي توردها هذه الكتب فإنها لا تفيدنا شيئاً في إثبات أن الأصل لهذه الكلمات كانت الجذور العربية. فأقصـى مـا يمكـن أن تدل عليه إن كانت صحيحة أن هناك تشابهات بين اللغة العربية واللغات الأخرى . كما أنه يمكن النظر إلى هـذه التشابهات على أن مصدرها الصدفة المحضة أو اقتراض اللغات

بعضـــها مـــن بعض على مدى أكثر من ثمانية آلاف سنة من هجرات الأقوام واحتكاكهم بعضهم ببعض[158]. والدليل على أن ما وصلت إليه هذه الكتب ليس صحيحاً أننا نجد كتباً أخرى تأخذ هذه الأمثلة نفســـها لكي تزعم أن اللغة العربية نفسها مشتقة من لغات أخرى. ومـــن ذلك ما يراه لويس عوض من أن اللغة العربية فرع من فروع أسرة اللغات الهندية والأوروبية[159]. وكذلك ما يراه المؤلف التركي نعيم حازم أوناط، إذ يزعم أن مقارنة الجذور العربية بالجذور التركية تـــدل على أن اللغة العربية أخذت أكثر جذورها من جذور من اللغة الـــتركية[160]. بـــل إن هـــذا المؤلف يرد في كتابه هذا على كتاب الكرملي الذي عرضناه هنا.

من التحيزات الأخرى للغة العربية :

يبدو أن مطبوعات الجامعة العربية لها نصيب وافر من إشاعة الـــتحيز الـــلغوي في المســـتوى الثقافي عموماً. ومن المطبوعات التي تصـــدرها المراكز التابعة للجامعة، مجلة اللسان العربي التي تصدر في الرباط. وفي هذه المجلة على مدى تاريخها عدد كبير من المقالات التي تبـــلغ في إعلان ولائها للغة العربية مبلغاً من الحماس يمكن أن يخرجها عن الموضوعية.

كمـــا أن مجلة شؤون عربية وهي مجلة تصدرها الجامعة يظهر فيها بين حين وآخر مقالات لها الصفة نفسها. ومن تلك المقالات ما كتـــبه سمر روحي الفيصل بعنوان " المشكلة اللغوية العربية ". ويبدأ تـــلك المقالـــة بدق ناقوس الخطر إذ " إن الفصحى تتردى، والعامية تتألق، والتعريب يتلكأ، والسهام في كنانة أعداء الأمة العربية وافرة

جاهزة لتصيب من لغتنا مقتلاً ". ثم يجعل هدفاً لمقالته تلك البحث عن " الجواب الشافي ، والحل الكافي " لهذه المسائل . ثم يستمر في تناول مشـكلات اللغة العربية كالإزدواجية اللغوية ، ومسألة تيسير العربية والتعريب .

وهــي مقالــة حماسية يدعو في مقدمتها إلى الحد من انتشار العامية بتعزيز تعلم الفصيحة[161]، وتشجيع معلمي اللغة الفصيحة ، وأن العاميــة عاجــزة عن توحيد العرب لأن نطقها وفكرها متغيران بحسـب البيئات الجغـرافية كمـا أنها " حملت كثيراً من الفكر التقليدي طوال قرون من الإستعمار والتخلف ، فكيف نرتضيها لغة، ونحن نفهم التقدم على أنه تحول في الرؤية وفي الخبرة "[162].

ثم يـناقض نفسـه بقوله إننا " لا نخاف من العامية ، لأننا لا نـراها بعيـدة جداً عن الفصيحة "[163]، ثم يرجع إلى مهاجمة العامية فيقـول : " أن الـنحو حصـن العربية من اللحن الذي فشا إثر الفـتوحات ، وأنـه مازال يؤدي هذه المهمة الجليلة . فإذا أراد دعاة العاميـة غـزو الفصيحة لم يكن لهم بد من التشكيك بالحصن الذي يحميها ويحفظ جوهرها "[164]. ويعود مرة أخرى ليرى أن واحدة من طـرق الإصـلاح اللغوي " حقن جسد الفصيحة بدماء اللهجات العربية " وإزالة اللبس بين العامية واللهجات "، كما يدعو إلى أن نحرر أنفسنا من القداسة التي أضفيناها على لغتنا "[165].

وهكـذا نـرى أن معالجـته تغلب عليها الحماسة العاطفية والاضطراب والتناقض .

ومــن الهيئات العلمية العربية التي تشبه هيئات جامعة الدول العــربية في تـناول قضـايا اللغة العربية تناولاً تغلب عليه في بعض

الأحيان العاطفة والبعد عن التحليل العلمي الدقيق مركز دراسات الوحدة العربية . وكمثال على نوع الدراسات التي تنشر في مطبوعات هذا المركز كتاب محمد المنجي الصيادي " التعريب وتنسيقه في الوطن العربي "، وعلى الرغم مما يحويه الكتاب من معالجة منهجية في بعض جوانبها لهذه القضية إلاّ أننا نجد فيه ميلاً إلى تبجيل اللغة العربية بشكل زائد. ومن ذلك أنه يرى أنه يمكن النظر في احتمال أن تكون اللغات الهندية والأوروبية أو الآرية تعود أصولها إلى اللغة العربية[166] . كما يتضح ذلك من تنبيه لبعض أفكار عبدالله بن خميس وعبدالحق فاضل عن اللغة العربية والمنشورة في مجلة " اللسان العربي " على الرغم من أن كثيراً من هذه الأفكار ليست إلاّ تخرصات[167] . وكذلك كلامه عن ارتباط العربية بالإسلام[168] .

ونجد في بعض الأحيان مقالات في مجلة المركز وهي "المستقبل العربي " تتصف بعدم الموضوعية في مناقشتها لقضية اللغة . ومن ذلك أن عددها 12 لسنة 1987م يتضمن ثلاث مقالات عن هذه القضية تبتعد عن النظرة العلمية المنهجية المحايدة في معالجة قضايا العربية . وأول مقالة هي بقلم أحمد الحمو بعنوان " حول واقعنا اللغوي في الماضي والحاضر "[169] .

وفي بداية مقاله يرى أن الآيات القرآنية التي تتكلم عن إنزال القرآن الكريم بلسان عربي تؤكد أولوية اللغة العربية على غيرها من اللغات ؛ ويرجع ظهور العاميات إلى انحلال النظام اللغوي الذي تمثله الفصحى نتيجة لدخول الأعاجم في الإسلام ويقول : " يتضح لنا أن اللهجات الدارجة لم تنشأ عن تطور طبيعي في لغتنا ، بل نشأت عن ضياع الشخصية العربية في لجج من البحار الأعجمية "[170] . كما

يقول إن " إسقاط الإعراب من اللغة الدارجة لا يعود إلى أسباب عربية ذاتية بحتة ، كما يحلو لبعض الباحثين اعتباره . فكثيراً ما يعمد هؤلاء إلى مقارنة هذا التطور المؤسف الذي أصاب اللغة العربية بالمنهج الذي سارت عليه بقية اللغات السامية الأخرى ، أو الذي سارت عليه أيضاً اللغات الأوروبية التي تفرعت عن اللغة اللاتينية وهي لغة معربة أيضاً . والثابت تاريخياً أن الإعراب عاش قروناً طويلة في لغة البادية بعد عصر الفتح ، ولايزال ماثلاً في بعض بقاياها إلى يومنا الحاضر "[171]. ثم يرجع كثيراً من الظواهر اللغوية في اللهجات المعاصرة إلى تأثير اللغة الفارسية . ومن ذلك كسر ما قبل آخر الكلمة إذا كانت منتهية بالتاء المربوطة . ولكن أبا عمرو ابن العلاء كان يفعل ذلك وأجاب عندما سئل ؛ إن هذه إمالة العرب. فهي قديمة في اللغة العربية وليست من تأثير اللغة الفارسية . ويقرر أن الاختلاف بين اللغة واللهجة لا يعدو أن يكون اختلافاً أسلوبياً . ويقول إن العاميات العربية اليوم مزيج من " كلمات فصيحة محرفة ومفردات أعجمية وأصول لا تعرف هويتها المعجمية وتشترك هذه العاميات بافتقارها إلى قواعد ثابتة ، سواء على الصعيد الصوتي أو التركيبي أو الدلالي "[172].

ويناقض نفسه عندما يرى أن أحد المؤثرات في اللهجات العربية اليوم يمكن ردها إلى الخلافات الموجودة في لهجات القبائل العربية قبل الفتح . ثم يتحدث عن عجز العامية عن حمل مضامين الفكر العلمي الراقي في مقابل قدرة الفصحى على ذلك . ويشيد بقدرة اللغة الفصحى على توفير المصطلحات العلمية بسبب قدرتها على التفريع والاشتقاق .

ويناقض نفسه مرة أخرى في قوله إن الأصوات اللغوية المستعملة في الفصحى مازالت هي ذاتها مستعملة في لهجاتها الدارجة مع أنه قرر من قبل أن كثيراً من الأصوات العربية تغير بسبب الأعاجم .

ثم يتكلم عن واقع الفصحى وأن النحو كان الهدف من نشأته تنقية الفصحى من اللحن الذي أصيبت به نتيجة لاختلاط العرب بالأعاجم . ثم يرى أن يُصلح النحو بطرق معينة مثل عدم المبالغة في تقدير العامل النحوي ، والتخفيف من الاعتماد على القياس ، وأن يُهتم بتدريس الأصوات . وهو في ذلك بين نقيضين ، الثناء على النحويين القدامى ، والتشنيع على بعض آرائهم .

وبالجملة فإن هذه المقالة تبتعد عن البحث العلمي للظواهر التي درستها وتدخل في باب التحيز اللغوي .

التحيزات ضد اللغة العربية في العصر الحاضر :

وكما تحيز عدد كبير من الكتاب إلى اللغة العربية نجد أن هناك عدداً كبيراً أيضاً تحيزوا ضدها . ويأتي هذا التحيز ضد اللغة العربية إما من جهل باللغة وكيفية عملها مثل كتابات سلامة موسى وغيره أو من نظرة إقليمية بحتة مع هذا الجهل مثل كتابات سعيد عقل، أو من جهل وعداء للعرب وتاريخهم وحضارتهم كما هو في كتابات بعض المستشرقين ، أو من تأثر ببعض النظريات الحديثة عن اللغة وصلتها بالفكر .

وسأقصر حديثي هنا على النوع الأخير لأن الأنواع الأولى تكاد تختفي . والهدف من هذا النوع الأخير تبيين أن العرب يعانون

أزمة نفسية قاسية بسبب لغتهم ، كما أن هذه اللغة كانت السبب وراء عجز العرب في المجالين العلمي والتقني لعدم قدرهم على صوغ المصطلحات العلمية الدالة عليهما وعدم القدرة عن التعبير عنهما أساساً .

وقد كان لفرضية سابيروورف التي ذكرناها سابقاً أثر كبير في صوغ هذه المقولات عن اللغة العربية وتلبيسها لباساً علمياً . ومن أول المقالات التي حاولت دراسة اللغة العربية في ضوء هذه الفرضية ما كتبه الكاتب اللبناني ي . شوبي في سنة 1951م ، في مجلة الشرق الأوسط بعنوان " تأثير اللغة العربية على نفسية العرب"[173] .

وفي محاولته لتبيين الأثر السيء المزعوم للغة العربية على نفسية العرب ، حاول شوبي أن يتتبع الأسباب التي جعلت هذه اللغة على هذا النحو ؛ وقد أجمل هذه الأسباب في ما يراه من عيوب فيها وهي : الازدواجية اللغوية ، والغموض ، والنقص النحوي ، واللعب بالكلمات ، ونظرة العرب الدونية إلى لغتهم ، وبشاعة أصواتها ، وكثرة المترادفات فيها ، فإذا كانت اللغة تسيطر على الفكر فإن لغة بهذه العيوب ستكون عبئاً على فكر متكلميها ومانعة لهم من التفكير السليم .

ويكفي في الرد على هذه الادعاءات الساذجة أن الفرضية التي أوحت بها (أي فرضية سابيروورف) لم يعد أحد يحملها على محمل الجد . ولذلك فإنه من الأحسن ألا نناقش هنا هذه الأفكار المتطرفة التي مضى زمنها .

غير أن ما كتبه شوبي كان سنداً اعتمد عليه بعض العنصريين الجهلة، إذ اتخذ دليلاً على رسم صورة قاتمة للعرب في أذهان الغربيين.

ومـــن أشـــهر الكتب في هذا المجال كتاب المؤلف الإسرائيلي رافائيل بتاي " العقل العربي ". ويحوي هذا الكتاب فصلاً بعنوان " تحت حكم الـــلغة "[174]. ويتتـــبع فيه تلك الخصائص التي أتى بها شوبي ويفسر بموجبها كثيراً من تصرفات العرب المعاصرين .

وقـــد نقد هذا الكتاب كثير من المفكرين العرب[175]، لكنه يجـــب ألاّ يزعجـــنا وذلك بسبب تأسيسه على فرضية ثبت بطلانها ، بالإضافة إلى أن مؤلفه ليس شخصاً محايداً ، فله أغراض عنصرية غير علمية .

ومـــن ذلك ما نجده لدى محمد عابد الجابري إذ يرى أن اللغة لهـــا تأثير كبير على نظرة الإنسان إلى الكون ، فيقول : " وإذا أضفنا إلى ذلـــك ما أكدته دراسات حديثة عديدة من كون اللغة أي لغة تحدد أو على الأقل تساهم مساهمة أساسية في تحديد نظرة الإنسان إلى الكـــون وتصوره له ككل أو كأجزاء ، لاحظنا أن اللغة العربية ربما كـــانت الـــلغة الحية الوحيدة في العالم التي ظلت هي هي في كلماتها ونحوها وتراكيبها منذ أربعة عشر قرناً على الأقل ، أدركنا ما يمكن أن يكون من تأثير لهذه اللغة على العقل العربي ونظرته إلى الأشياء ، تلك النظرة التي لابد أن تتأثر قليلاً أو كثيراً ، بالنظرة التي تجرها معها اللغة العـــربية مـــنذ تدوينها ، أي منذ عصر التدوين ذاته "[176]. ويشير صـــراحة إلى تبنيه آراء سابير في هذه القضية[177]. ثم يذهب في نقد عـــلماء النحو واللغة الذين سجلوا اللغة وهو محق في بعض نقده لكن نغمة هذا النقد هي التي يمكن أن تخرجه من حدود الموضوعية .

ويعـــود في كتابه الآخر " بنية العقل العربي " إلى هذه المسألة فيقول : " وإذا نحن أخذنا بالأطروحة العامة المقبولة الآن لدى علماء

السيميائيات والأثنولوجيا اللسانية ، والقائلة : " إن منظومة لغة ما (الشيء الذي يعني ليس فقط مفرداتها ، بل أيضاً نحوها وتراكيبها) تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له وبالتالي في طريقة تفكيرهم أمكن القول إن الكلمة التي يرجع بها إلى معناها اللغوي إنما يطلب مدلولها كما كان يتحدد داخل المنظومة اللغوية التي تنتمي إليها ، وبالتالي فهي لابد أن تحمل معناها اللغوي قليلاً أو كثيراً من خصائص رؤية أهلها للعالم وكيفية مفصلتهم له وطريقة تفكيرهم في ظواهره وحوادثه "(178).

وهذه الأطروحة كما قدمنا لم تعد قائمة منذ زمن ليس بالقصير . فلذلك لا يمكن البناء عليها . ومن المسائل التي يفسرها بناء على هذه الأطروحة أنه يرى أن غياب مقولة (الملكية) من العربية " هو غياب ينسجم مع التصور العربي الإسلامي الذي يجعل الملك والملكية لله وحده ، فالإنسان لا يملك الأشياء وإنما يتصرف فيها بوصفها من ملكوت الله "(179).

والدليل على أن هذا التحليل لا يصح هو : أن غياب مقولة (الملكية) في العربية سابق على الإسلام ، إذ هو من خصائص العربية من قبل أن يكون هناك تصور إسلامي .

كما يرجع خصائص الزمن في العربية إلى " بيئة العرب الذين جمعت منهم اللغة ، بيئة البادية والصحراء ، إن زمن الصحراء هو زمن الحل والترحال يتجدد بالحوادث والمشاهد والأمكنة وأنواع المعاناة فهو بمثابة مكان للحدث ، تماماً مثلما أن المكان هو موضوع حدوث الشيء "(180).

وعندما يريد الكشف عن (الأصول) الدفينة التي تشد إليها

الصورة (العالمة) للبيان رؤية ومنهجاً فإنه يجدها " في السلطة المرجعية الأولى والأساسية التي تحكم التفكير البياني العربي ، سلطة اللغة العربية. ونحن عندما نقول " اللغة " لا نقصد اللغة كمجرد أداة للتواصل بل اللغة كحامل للثقافة "(181).

وكمثال على تلك المبادىء المرجعية التي تحكم الرؤية البيانية العربية للعالم ، يتحدث عن مبدأ الانفصال ومبدأ التجويز فيرى أن لهما أصلاً في عالم العرب . فإذا " نحن فحصنا بيئة الأعرابي الجغرافية والاجتماعية من زاوية الاتصال والانفصال وجدنا الانفصال يطبع معطياتها : فالطبيعة رملية ، والرمل حبات منفصلة مستقلة ، مثلها مثل الحصى والأحجار والطوب المؤلف منها كل الاجسام في الصحراء وحدات مستقلة ، والعلاقات التي قد تربطها علاقات المجاورة لا التداخل وبالجملة فالعلاقات في مجتمع رعوي هي علاقات انفصال. أما الاتصال فهو من خصائص مجتمع المدينة ومن مميزات البيئة البحرية

من هنا كانت الرؤية البيانية للزمان والمكان ، الرؤية التي تحملها اللغة العربية معها ، رؤية تقوم على الانفصال وليس الاتصال"(182).

وكذلك فإن مبدأ التجويز في الثقافة العربية ينبع من كون "المبدأ الذي يؤسس وعي سكان هذه البيئة لن يكون السببية ولا الحتمية بل سيكون : الجواز ، كل شيء جائز ، الإطراد قائم فعلاً ، ولكن التغير المفاجيء الخارق للعادة ممكن في كل لحظة "(183). وذلك بسبب أنه على الرغم من رتابة الصحراء إلاّ أنها تتعرض لتغيرات مفاجئة .

إن عمل الجابري النقدي للثقافة العربية في شقها البياني يقوم على أطروحة عن اللغة وصلتها بالفكر ثبت بطلانها ، فلابد من إعادة النظر في كل الأحكام التي توصل إليها .

ومـــن أجمـــل الكتب التي صدرت حديثاً كتاب ألفه اللساني الأمـــريكي المعاصر ديفد جستس بعنوان : " دلالة الأشكال في اللغة العربية مقارنة باللغات الأوروبية "[184] .

ويعـــرض فيه المؤلف كثيراً من الخصائص التي يعتقد كثير من الـــناس أنها خاصة باللغة العربية ثم يحلل هذه الخصائص ويقارن اللغة العـــربية باللغات الأوروبية ويدلل على أن هذه الخصائص التي يراها كـــثير مـــن الـــناس خصائص قبيحة خاصة بالعربية موجودة في هذه اللغات التي يزعمون أنها متقدمة وجميلة . ويرد خاصة على آراء شوبي الـــتي عرضنا لها من قبل ويبين أن تلك الخصائص ليست متخلفة أولاً وهي موجودة في اللغات الأخرى ثانياً .

طبيعة التحيز وأثره :

في العرض السابق لبعض أنواع التحيز وجدنا أن الحضارات تتشـــابه فيهـــا ، ويمكن أن يعد هذا دليلاً على عدم صحتها . إذ لو كـــانت صـــحيحة في جوهرها لصح أن توجد بالضرورة في لغة واحـــدة وحسب . وقد نشأت هذه التحيزات بسبب عوامل عديدة منها العرق : إذ ظنت بعض الأمم أنها عرقياً من سلالة تختلف عن بـــني الإنســـان الآخـــرين ؛ وكذلك بسبب الدين : إذ ربطت بعض الحضـــارات بـــين كتبها المقدسة واللغة التي حملتها ، فرأت أن كون كـــتابها المقدس مكتوباً بهذه اللغة إنما هو دليل على اختيار إلهي لها .

كما أن الجهل بطبيعة اللغة وعملها لعب دوراً في تغذية هذه التحيزات .

وبعد تقدم العلوم الأحيائية (البيولوجية) ثبت أن الأعراق لا يتميز بعضها عن بعض ؛ وأن التمايز الحضاري إنما يعود إلى أشياء مكتسبة نتيجة لظروف خارجية لا صلة لها بالعرق . وبذلك بدأ يشكك في إسهام هذا العامل في كل المجالات ، ومنها اللغة . وقد أدى التقدم في الدراسات اللسانية كذلك نتيجة للإنفتاح على اللغات المختلفة المتباعدة سلالياً ومكانياً ، إلى نتيجة مماثلة : فقد وجد أن اللغات جميعها أنظمة متكافئة من حيث التعقيد البنيوي ، ومن حيث وفاؤها بأغراض متكلميها ، بل إن البحث اللساني برهن منذ زمن ليس بالقصير على أن اللغات مهما بدت مختلفة في ظاهرها إنما هي تشكلات لشيء واحد عام لدى بني الإنسان . ومن النظريات اللسانية التي تعمل في هذا الاتجاه منذ أكثر من خمس وثلاثين سنة النظرية التوليدية التي كان اللساني الأمريكي نوام تشومسكي مؤسسها .

أما ارتباط اللغة بالدين ، فإننا نرى القرآن الكريم مع تأكيده على أنه أنزل باللسان العربي إلا أنه يوضح في بعض الآيات أن كونه بهذا اللسان ليس إلاّ انسجاماً مع السنة الإلهية في مخاطبة الله كل قوم باللسان الذي يتكلمونه . فنزوله باللغة العربية إذن ليس اختصاصاً لها من دون اللغات الأخرى .

ويجب أن يشار هنا إلى أن التخلص من أنواع التحيز هذه لا يعني أبداً الانتقاص من أي لغة ، كما يجب ألا يؤدي إلى إضعاف الانتماء إلى أي واحدة منها .

فاللغة العربية مثلاً نالت مكانة متميزة لنزول القرآن الكريم بها ؛ إذ كان أول نص نثري طويل متكامل فيها يحمل مضامين متميزة لا عهد لهذه اللغة بها . وقد أخرجها هذا النص من كونها لغة محصورة في الجزيرة العربية إلى لغة عالمية كانت في إبان ازدهار الحضارة العربية الإسلامية لغة العلم والحضارة . وهي مقدسة بسبب وجود هذا النص المقدس فيها . فالإنتماء إليها هو انتماء لهذا النص نفسه .

ويجب ألا يؤخذ هذا على أنه تحيز لهذه اللغة ؛ فهذا الانتماء ليس سببه الاعتقاد بأنها تتميز على غيرها من حيث أنظمتها اللغوية ، بل هو انتماء حضاري مشروع بسبب ارتباطها بالثقافة والتاريخ والدين للأمة في خلال ما يزيد على ألف وأربعمائة سنة . وهذا فرق جوهري بين التحيز والانتماء . فالتحيز يقتضي بالضرورة رفع منزلة لغة والغض في الوقت نفسه من اللغات الأخرى ؛ أما الانتماء إلى لغة معينة فهو انتماء لها ليس لأسباب لغوية ، بل لأسباب حضارية وتاريخية ، وهو لا يقتضي النظر إلى اللغات الأخرى أنها أقل منها . فانتماء الأقوام الآخرين للغاتهم بالكيفية نفسها أمر مشروع .

إن لعدم التحيز آثاراً موجبة لا يمكن حصرها : فهو على المستوى الإنساني سيقضي على أحد أسباب التمييز بين البشر ، وسيقود إلى اكتشاف أن البشر متشابهون في هذه الظاهرة التي يشتركون فيها ؛ وقد يقود ذلك إلى إعادة التفكير في كل الظواهر الأخرى التي يظنون أنها تصنفهم إلى فصائل مختلفة .

ومن آثاره على المستوى اللغوي ، أن يتحقق المشتغلون بعلوم اللغة أنه يمكن أن تدرس اللغات جميعها بمناهج واحدة ؛ إذ لا تختص لغة بصفة تخرجها عن إمكان دراستها بهذه المناهج . وقد تحقق تقدم

كـــبير الآن في هذا الوجه ؛ إذ وجد أن الاختلافات بين اللغات وليدة أسباب قليلة يمكن تحديدها[185].

أما فيما يخص اللغة العربية ، فإن زوال هذه التحيزات سوف يـــؤدي بنا إلى النظر إليها على أنها إنسانية وحسب ، تشبه غيرها في بنيـــتها والسنن التي تخضع لها في تركيبها ووظائفها . كما سيؤدي بنا ذلـــك إلى إعادة النظر إليها نظرة موضوعية واقعية ، تأخذ في الاعتبار تاريخهـــا المشـــرق وارتـــباطها الوثيق بالقرآن الكريم ، كما تأخذ في الاعتبار كونها لغة يتكلمها البشر وتؤثر في حياتهم .

ومـــن أنـــواع التحيز التي لم أتكلم عنها في العربية ويمكن أن يشـــار إليها في هذا السياق ، ظاهرة وقف الاحتجاج بعد سنة 150 للهجرة في الحاضرة و400 في البادية . فقد كان منهج العلماء العرب الأوائل في جمع اللغة منهجاً محكوماً بظروف تاريخية ومعرفية معينة . إذ حـــدد أولئك منذ البداية مستوىً واحداً وحسب من مستويات اللغة وعـــدوه المستوى الجدير بالتدوين . وذلك المستوى هو مستوى اللغة الفصـــحى والمتمثل في الشعر منه خاصة . كما حددوا الذين يمكن أن تؤخـــذ لغـــتهم حجـــة تحديداً أخرج مناطق وقبائل كثيرة في الجزيرة العربية من مجال اهتمامهم . ومع ذلك نراهم يقولون إنه فاتهم الشيء الكـــثير مـــن الـــلغة . وعندما وضعوا قواعد اللغة رفضوا كثيراً من الظواهر التي لا تتماشى مع تلك القواعد التي وضعوها . واختتم هذا المنهج بأن وضعوا حداً زمنياً لا يمكن الاحتجاج بكلام من جاء بعده .

وهـــذا التحديد ربما كان وراءه أسباب متعددة : فقد يكون مـــن بينها أنهم كانوا مهتمين فقط باللغة الفصحى التي تماثل اللغة الـــتي أنزل بها القرآن الكريم وذلك لأغراض عملية ، إذ لا يمكن لهم

أن يقعدوا لكل ما يسمعون وهو ما يتطلب زمناً طويلاً ودراسات مفصلة حتى يتبينوا المستويات المتعددة للغة واللهجات المختلفة فيها . ويضاف إلى ذلك ، عدم وجود الوسائل التي تمكن من العمل الميداني المستقصي ؛ فعلى الرغم مما يقال عن خروج بعض اللغويين إلى بوادي الجزيرة العربية ، فإن تاريخ النشاط اللغوي يوحي بأن أغلب ما سجل من كلام العرب كان في مدينتي البصرة والكوفة اللتين كان يرد عليهما الرواة أنفسهم .

كما أن دراسة المصادر الأولية تبين أن أكثر جامعي اللغة كانوا يسجلون المواد اللغوية نفسها ، ويتضح ذلك من تكرار الأخبار والروايات والمواضيع اللغوية في أكثر من مصدر .

وقد أدى وقف الاحتجاج بعد الفترة المبكرة من تاريخ الإسلام إلى إخراج أكثر مراحل اللغة العربية ازدهاراً في العصر العباسي عندما أصبحت لغة العلم والحضارة . ويكفي أن نعرف أن المعاجم العربية لا تظهر فيها آلاف الكلمات التي جدت في ذلك العصر ؛ بل إنها لا تحوي كلمات أساسية أسهمت بها الحضارة العربية في تأريخ الإنسانية ، وذلك مثل كلمة الصفر وكلمة الجبر .

وقد نشأ مع مرور الوقت نشاط لغوي كان قصده التشريع لما ينبغي أو لا ينبغي استعماله . وصنفت الكلمات والأساليب إلى درجات من حيث الفصاحة وجواز الاستعمال . لكن هذه الطريقة في التصنيف تعتمد على أساس واهٍ إذ إنها تقوم على فرضية أن اللغة أحصيت واستقصيت ، أو أن الاحتجاج لا يجوز بكلام فئة من الناس. ومن الجدير بالذكر أننا نجد هذا النوع من النشاط اللغوي عند الأمم كلها ، وعندما يستقصى أمره نجد أنه مخطىء في كثير مما يصل إليه .

وتكفي الإشارة هنا إلى ما يقوله اللسانيون الغربيون عن هذا النشاط في لغاهم إذ يرون أن هناك كثيراً مما يمنع استعماله وهو سائد في كلام الناس قديماً وحديثاً وحتى في كلام هؤلاء المنادين بما يسمى تنقية اللغة[186].

وفي العربية أيضاً يمكن أن يدلل على خلل هذه الفرضية بأمثلة لا حصر لها . وسأورد مثالين فقط للتدليل على ذلك : (1) ورد في المزهر أن أفعل التفضيل من " خير " (أي أخير) لغة رديئة. غير أن هذه الكلمة وردت في حديث نبوي في صحيح البخاري هي وكلمة " خير " كلتاهما . وهذا يشير إلى أن استعمال أي واحدة منهما جائز[187]، (2) يستعمل الفعل (حلق) متعدياً لمفعول غير إنسان : فيجوز أن يقال : حلق زيد شعره ، وحلق زيد شعر فلان ، وحلق زيد ضأنه ؛ ولكنه لم يرد في المعاجم كلها جواز استعمال : حلق زيداً خالداً ، مثلاً . وقد اعترض مرة أحد الزملاء على استعمالي هذا الفعل متعدياً للإنسان بهذه الحجة . وعندما رجعت إلى تاريخ الطبري عند كلامه عن غزوة الحديبية وجدت أن هذا الفعل عَدي إلى الإنسان في جملة هي : " فدعا (أي الرسول صلى الله عليه وسلم) حالقه فحلقه "[188]، أي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم حلقه إنسان آخر . كما وجدت هذا الاستعمال عند الطبري في مواضع أخر[189]. ووجدت هذا الاستعمال في كتاب الأغاني أيضاً : " وكان قد ضربه وحلقه "[190]، وكذلك في الأغاني : " عزل الوليد بن عبدالملك عبيدة بن عبدالرحمن عن الأردن وضربه وحلقه "[191]، وورد في كتاب العين قوله في تفسير عبارة " عقرى حلقي "، أنه قال : " واشتقاقه من أنها تحلق قومها وتعقرهم "[192]، وهو توسع في

الاستعمال يتجاوز تعدية الفعل إلى المفعول الإنسان في شيء يتعلق بما ينصرف له الفعل أساساً .

إن منع هذين الإستعمالين مثلاً لم يأت إلاّ من سيطرة فكرة أنه بالإمكان أن نشرع للغة وأن نعين للناس ما يمكن أن يقولوه وما لا يمكن أن يقوله . وتجدر الإشارة إلى أن هذا التشريع لا يأخذ في الاعتبار أن كثيراً مما يمنع يمكن أن نجده في قواميس اللغة التي تعطى سلطة كبرى . فقد تتبع محمد خليفة التونسي ، مثلاً ، كثيراً مما ورد عدم إجازته ووجد أن تلك الأمثلة الممنوعة يمكن أن نجدها في أمثلة تعود إلى عصور الاحتجاج[193] .

كما أن القواميس نفسها مع هذه السلطة الكبرى التي تعطى لها لا تحوي كل الكلام العربي . وقد سبق أن رأينا أن استعمال الفعل " حلق " متعدياً للمفعول الإنسان لا يرد في أي قاموس عربي مع أنه موجود في أمثلة تعود إلى عصور الاحتجاج . وهذه السلطة التي تعطى للقواميس لا تأخذ في الاعتبار أن الذي جمعها أناس مثلنا قد يند عنهم كثير من الألفاظ . فالاحتجاج بالقواميس لذلك ليس حجة في بعض الأحيان .

وقد أدى هذا المنع في تاريخ اللغة العربية إلى التضييق على مستعملي اللغة مما حد من الإبداع والارتجال . ويجب أن نتذكر أن القرآن الكريم أتى بكلمات كثيرة لم تكن اللغة العربية تعهدها . كما غير من معاني كثير من الكلمات المستعملة ، بل لقد ورد في القرآن الكريم أمثلة كثيرة تخرج على القياس الصرفي مثل كلمة " استحوذ " التي كان يجب أن تكون قياساً " استحاذ "[194] . فلنا به إذن قدوة حسنة .

ولذلـــك فإنـــنا إذا نظرنا إلى تاريخ اللغة العربية فإننا نجد أن القواعد التي أرساها اللغويون وجامعو اللغة الأقدمون ملزمة للنموذج الذي درسوه فقط ، أما نحن خاصة في هذا العصر فإنه يجب علينا ألاّ تقيـــد حريتنا الحدود والمقاييس التي وضعوها ؛ بل علينا الآن أن نعيـــد الـــنظر في كثير مما عملوه ، وربما قادنا ذلك إلى صياغة النحو العربي في صورة تكون أكثر ملاءمة لطبيعة اللغة العربية .

إن الـــتحيز للقديم كان وراء كثير من النشاطات اللغوية في القديم مع أن هذا التحيز مثله مثل غيره من التحيزات لا يسنده دليل مقنع .

التعليقات

1) Peter Farb, Word play (New York : Bantam Books 1973), pp. 354 357.

2) Noam Chomsky, Knowledge of language : its origion structure, and use. (New York : praeger, 1986), PP. xxvii-xxviii, pp. 276 287.

3) Maurice Olender, The languages of Paradise : Race, Religion, and philosophy in the 19th century, Translated by Arthur Goldhammer (Cambridge, London : Harvard University press, (1992).

4) المرجع نفسه ، ص 33 .

5) المرجع نفسه ، ص 83 .

6) المرجع نفسه ، ص ص 84 85 .

7) المرجع نفسه ، ص 98 .

8) المرجع نفسه ، ص ص 115 135 .

9) Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, Translated by Wade Baskin (New York : Fontana/collins, 1959), p. 199.

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية عدة ترجمات من أحسنها الترجمة التي قام بها صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة ، ونشرتها في تونس الدار العربية للكتاب ، 1985م.

10) المرجع نفسه ، ص 191 .

11) John Lyons, language and linguistics : An Introduction (Cambridge : Cambridge University press, 1981), p. 305.

12) المرجع نفسه ، ص 306 .

13) المرجع نفسه ، ص 307 .

14) Michael Devitt and Kim Sterelny, Language and reality : An Introduction to the philosophy of language (Oxford : Basil Black well, 1987), pp. 173 182.

15) R.A. Hudson, Sociolinguistics (Cambridge : Cambridge University, Press, 1980), pp. 103 105.

16) المرجع السابق ، ص 21 .

17) Keith Allan, Linguistic meaning, (London and New York : Rouledge and Kegan Paul, 1986), Vol. 1, p, 123.

18) Herbert H. Clark and k Eve V. Clark, psychology and language : An Introduction to psycholinguistics (New York : Harcourt Brace Javanovich, Inc. 1977), pp. 554 555.

19) Robert A. Hall, Jr., Ieave your Language Alonc ! (Ithaca, N. Y : linguistica 1950), pp. 240 249.

20) J. K. Chambers and Peter Trudgill, Dialectology (Cambridge : Cambridge University press, 1980), p. 103.

21) انظر في ذلك : جون ليونز ، المرجع السابق ، ص ص 24 27 و266 281 ؛ وكذلك ريتشـارد هدسون ، المرجع السابق ، ص 191 230 ؛ وكذلك، روبرت هول ، المرجع السابق .

22) سورة البقرة ، الآية 31 .

23) أبـو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار (بيروت :دار الهدى للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، د.ت) ج1 ، ص 41 .

24) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 44 47 .

25) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 47 .

26) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 47 .

27) عـبدالرحمن جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرحه وضبطه وصححه وعـنون موضـوعاته وعلق حواشيه ، محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضـل إبراهيم (القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د.ت)، ج1 ، ص 28 .

28) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 30 .

29) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 30 .

30) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 34 .

31) المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 34 – 35 .

32) محمد ناصر الدين الألباني ، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء في الأمة (الرياض : مكتبة المعارف ، الطبعة الأولى للطبعة الجديدة ، 1412هـ 1992م) م1 ، ص 679 .

33) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة : مكتبة الخانجي بمصر ، الطبعة الرابعة ، 1395هـ 1975م)، ج3 ، ص 290 .

34) محمد ناصر الدين الألباني ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 293 .

35) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 298 .

36) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 299 .

37) جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، تحقيق عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي (القاهرة : دار المعارف ، د.ت) ج1 ، ص 11 .

38) السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق عبدالستار أحمد فراج (الكويت : مطبعة الحكومة ، 1385هـ 1965م)، ج1 ، ص 13 .

39) أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار الأنباري النحوي ، كتاب إيضاح الوقف والإبتداء في كتاب الله عز وجل ، تحقيق محيي الدين عبدالرحمن رمضان (دمشق : مجمع اللغة العربية بدمشق / 1390هـ 1971م)، ج1 ، ص 21 .

40) ابن منظور ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 11 .

41) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 13 .

42) علي بن إسماعيل بن سيده ، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار (القاهرة : شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، 1377هـ 1958 م)، ج1 ، ص 3 .

43) أبو الفتح عثمان بن جني ، المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي النجدي ناصف وعبدالحليم النجار وعبدالفتاح إسماعيل شلبي ، أعده للطبعة الثانية وقدم لها محمد بشير الأدلبي (اسطامبول : دار سزكين للطباعة والنشر ، 1406هـ 1986م)، ج1 ، ص 31 .

44) أبو بكر محمد الطيب الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر (بيروت : مؤسسة الكتب الثقافية ، الطبعة الأولى ، 1406هـ 1986م)، ص 32 .

45) المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 54 55 .

46) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 138 .

47) الإمام المطلبي محمد بن إدريس الشافعي ، الرسالة ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة : 1358 هـ 1939م)، ص 42 .

48) السيوطي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 64 .

49) الشافعي ، المرجع السابق ، ص 46 .

50) الجاحظ ، المرجع السابق ، ج3 ، ص 29 .

51) الإمام أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، كتاب دلائل الإعجاز ، قـرأه وعـلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، (القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1404هـ 1984م)، ص 577 .

52) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 575 .

53) أبـو حيان التوحيدي ، كتاب الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه ، أحمد أمين وأحمد الزين ، (بيروت : دار مكتبة الحياة ، د.ت) ج1، ص ص 77 78 .

54) أبـو بكـر محمـد بن الحسن الزبيدي ، لحن العامة ، تحقيق عبدالعزيز مطر ، (القاهرة : دار المعارف ، 1981م)، ص 34 .

55) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، 1384هـ – 1964م)، ج ع ، ص 237 .

56) أبـو عـثمان سعيد بن محمد المعافري السرقطي ، كتاب الأفعال ، تحقيق حسين محمد شرف ومحمد مهدي علام ، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1395هـ 1975 م)، ج1 ، ص 51 .

57) أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم الفارابي ، ديوان الأدب ، تحقيق أحمد مختار عمر وإبراهيم أنيس ، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1394هـ 1974م)، ج1 ، ص ص 71 72 .

58) أبـو جعفر محمد بن جرير الطبري ، جامع البيان عن تأويل القرآن ، (القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الثالثة ، 1388هـ 1968م)، ج1، ص 7 .

59) محمـد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي ، تفسير البحر المحيط ، (بيروت : دار الفكر ، الطبعة الثانية ، 1398هـ 1978م)، ج5 ، ص 405 .

60) وصف القرآن الكريم بأنه مبين : في سورة المائدة ، الآية (15)؛ وفي سورة الحجر ، الآية (1)؛ وفي سـورة النحل ، الآية (103) ؛ وفي سورة الشعراء ، الآية (195)؛ وفي سورة النمل ، الآيـة (1)؛ وفي سـورة يس ، الآية (69)؛ وفي سورة النساء ، الآية (174) ، وفي سورة

يوسف ، الآية (1)؛ وفي سورة الشعراء ، الآية (2)؛ وفي سورة القصص ، الآية (2)؛ وفي سورة الزخرف ، الآية (2)؛ وفي سورة الدخان ، الآية (2) ؛ وفي سورة آل عمران ، الآية (138) .

كما وصف بأنه " قرآن عربي " : في سورة يوسف ؛ الآية (2)؛ وفي سورة طه ، الآية (113)؛ وفي سورة الزمر ، الآية (28)؛ وفي سورة فصلت ، الآية (3)؛ وفي سورة الشورى، الآية (7)؛ وفي سورة الزخرف ، الآية (3) .

ووصف بأنه " لسان عربي " في سورة الأحقاف ، الآية (12) .

ووصف بأنه " حكم عربي " في سورة الرعد ، الآية (37) .

ووصف بأنه " عربي مبين " في سورة النحل ، الآية (103)؛ وفي سورة الشعراء ، الآية (195) .

61) سورة يوسف ، الآية (1) .

62) الطبري ، المرجع السابق ، ج12 ، ص 149 .

63) سورة يوسف ، الآية (2) .

64) الطبري ، المرجع نفسه ، ج12 ، ص 149 .

65) سورة الشعراء ، الآية (195) .

66) الطبري ، المرجع نفسه ، ج19 ، ص 112 .

67) سورة النحل ، الآية (103) .

68) أبو عبدالله محمد الأنصاري القرطبي ، تفسير القرطبي ، (القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية، 1359هـ 1940م)، ج10 ، ص 179 .

69) سورة يوسف ، الآية (2) .

70) القرطبي ، المرجع نفسه ، ج10 ، ص 179 .

71) سورة يوسف ، الآية (1) .

72) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، تحقيق عبدالعزيز غنيم ومحمد عاشور ومحمد البنا (القاهرة : سلسلة كتاب الشعب ، 1390هـ 1971م)، ج4 ، ص 294 .

73) سورة الزخرف ، الآية (2) .

74) سيد قطب ، في ظلال القرآن ، (القاهرة : مطبعة البابي الحلبي وشركاه ، الطبعة الأولى ، د.ت)، ج 25 ، ص ص 17 18 .

75) سورة آل عمران ، الآية (103) .

76) سورة الزخرف ، الآية (44) .

77) سورة الأنعام ، الآية (124) .

78) إسماعيل بن محمد العجلوني ، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، صححه أحمد القلاس ، (حلب : مكتبة التراث الإسلامي ، د.ت)، ج1 ، ص 232 .

79) الألباني ، المرجع السابق ، ج4 ، ص 185 .

80) الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، ج4 ، ص 117 ؛ ص 238 ؛ ابن منظور ، اللسان ، ج1 ، ص 395 : أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، مجالس ثعلب ، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون ، (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، 1969م) ، ج1 ، ص 11 . بلفظ " أنا أفصح العرب ، تربيت في أخوالي بني سعد ، بيد أني من قريش) .

81) أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ص ص 253 254 .

82) السيوطي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص ص 209 210 .

83) السيوطي ، المرجع نفسه ، ج2 ، ص 483 .

84) السيوطي ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 211 ؛ وفي المزهر ، ج2 ، ص 483 يقول أبو عمرو : " أفصح العرب عليا تميم وسفلى قيس ".

85) أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي السامرائي ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1982م)، ج1 ، ص 169 .

86) السيوطي ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 483 .

87) السيوطي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 211 .

88) السيوطي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 211 .

89) السيوطي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 212 .

90) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، الكامل ، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه ، محمد أحمد الدالي ، (بيروت : مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى ، 1406هـ 1986م)، ج2 ، ص 765 .

91) أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، الفائق في غريب الحديث ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، (بيروت : دار المعرفة ، الطبعة الثانية ، د.ب) ، ج3 ، ص 313 .

92) الجاحظ ، المرجع السابق ، ج3 ، ص 212 .

93) محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه أبو فهر محمود أحمد شاكر ، (القاهرة : مطبعة المدني ، 1400هـ 1980م)، ج1 ، ص 61 .

94) وردت هـذه الرواية في تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، وفي الطبعة الأوروبية بعناية وليم رايت ، وفي بغيـة الأمل لسيد المرصفي ، وفي شرح المفصل لابن يعيش ، وفي خزانة الأدب : ويقول ابن يعيش في شرح المفصل : " وصف هذا الجرمي قومه بالفصاحة وعدم اللكنة والتباعد عـن هـذه الـلغات "، يعيش بن علي بن يعيش النحوي ، شرح المفصل ، (بيروت : عالم الكتب، القاهرة : مكتبة المدني ، د.ت)، ج9 ، ص 49 .

95) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 243 .

96) أبـو الفـرج الأصفهاني علي بن الحسين ، كتاب الأغاني ، (بيروت ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، مصور عن طبعة دار الكتب ، د.ت (طبعة دار الكتب ، 1383هـ 1963م)، ج8 ، ص 39 41 .

97) الجرجاني ، المرجع السابق ، ص 399 .

98) الجرجاني ، المرجع نفسه ، ص ص 458 459 .

99) أبـو عـبيدة معمر بن المثنى التميمي البصري ، كتاب النقائض : نقائض جرير والفرزدق ، باعتناء المستشرق الإنجليزي بيفان (ليدن : مطبعة بريل ، 1905م)، ج2 ، ص 89 .

100) أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 407 .

101) أبو عبيدة ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 39 .

102) أبو عبيدة ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 40 .

103) أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري ، الجامع الصحيح ، تحقيق محب الدين الخطيب ومحمد فـؤاد عبدالباقي وقصي محب الدين الخطيب ، (القاهرة : المكتبة السلفية ، الطبعة الأولى ، 1400هـ)، كتاب فضائل القرآن ، ج3 ، ص ص 337 338 .

104) رشدي عليان " القرآن الكريم والأحرف السبعة "، مجلة المورد ، ج9 ، العدد الرابع 1401 هـ 1981م)، ص ص 17 26 .

105) محمـد بـن سعد بن منيع الهاشمي البصري المعروف بابن سعد ، الطبقات الكبرى ، دراسة وتحقيـق محمـد عبدالقادر عطا ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى الكاملة)، (1410هـ – 1990م)، ج3 ، ص 111 .

106) البخاري ، المرجع السابق ، ج3 ، ص 341 : ج3 ، ص 34 ؛ ج3 ، ص ص 44 45.

107) ابن جني ، الخصائص ، ج3 ، ص ص 30 31 ؛ ج2 ، ص 8 .

108) ابن الأنباري ، كتاب الوقف والابتداء ، ج1 ، ص ص 39 40 .

109) ابن الأنباري ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 42 43 .

110) ابن الأنباري ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 51 52 .

111) ابن الأنباري ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 14 .

112) ابن الأنباري ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 13 61 .

113) ابن سلام ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 12 .

114) أبو عبيدة ، المرجع السابق ، ج2 ، ص ص 1025 1026 ، وربما كان المقصود "وقد تعدى الصحاحَ مباركَ الجربُ ".

115) الباقلاني ، المرجع السابق ، ص 48 .

116) ابن جني ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 386 .

117) أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي ، طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، (القاهرة :دار المعارف ، الطبعة الثانية ، 1984م)، ص 39 .

118) أبو بكر الزبيدي ، المرجع نفسه ، ص 45 .

119) ابن جني ، المرجع السابق ، ج2 ، ص ص 5 8 .

120) ابن سعد ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 16 .

121) ابن سعد ، المرجع نفسه ، ج6 ، ص 162 . وقد درس هذه الفترة المبكرة دراسة جيدة محمد خير الحلواني في كتابه المفصل تاريخ النحو ، (بيروت : مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى 1399هـ 1979م) .

122) الحلواني ، المرجع نفسه ن ج1 ، ص 85 .

123) أبو بكر الزبيدي ، المرجع السابق ، ص 22 .

124) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد ، الاشتقاق ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون ، (القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1378هـ 1958)، ص 4 .

125) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج3 ، ص ص 5 124 : الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، (القاهرة : شركة ومطبعة البابي الحلبي ، الطبعة الأولى ، 1357هـ) ، ج1 ، ص ص 74 75 ؛ ج2 ، ص 245 : ، ج2 ، ص 245 ؛ ج3 ، ص ص 212 214: الجاحظ رسائل الجاحظ ، ج1 ، المقدمة : الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، ج1 ، ص ص 30 31 .

126) الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ص 575 589 .

127) أبو حيان التوحيدي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص ص 70 96 ؛ ج1 ، ص ص 108 128 .

128) ابن جني ، الخصائص ، ج1 ، ص ص 242 244 .

129) الألباني ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 293 ؛ ج1 ، ص 301 ؛ ج1 ، ص 512 ؛ ج1 ، ص 573؛ ج2 ، ص 24 ؛ ج2 ، ص 46 ؛ ج2 ، ص 47 ؛ ج2 ، ص 105 ؛ ج2 ، ص 157 ؛ ج2 ، ص 158 ، ج2 ، ص 159 ؛ ج2 ، ص 161 ؛ ج2 ، ص 162 ؛ ج 2 ، ص 163 ؛ ج2 ، ص 201 ؛ ج3 ، ص 339 ؛ ج3 ، ص 340 ؛ ج3 ، ص 536؛ ج4 ، ص 317 ، وغير ذلك.

130) الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، ج4 ، ص ص 114 128 .

131) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 213 ؛ ج3 ، ص 46 .

132) الألباني ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 512 ؛ ج1 ، ص 573 ؛ ج2 ، ص 105 ؛ ج2 ، ص 201 ؛ ج3 ، ص 339 ؛ ج3 ، ص 536 ؛ ج4 ، ص 94 ؛ج4 ، ص 147 ؛ ج4 ، ص 185 ؛

133) ابن سلام ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 4 .

134) ابن سلام ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 7 – 8 .

135) ابن سلام ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 46 .

136) ابن سلام ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 48 .

137) ابن سلام ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 49 .

138) ابن سلام ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 61 .

139) الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، ج1 ، ص 32 .

140) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 37 .

141) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 52 .

142) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 53 .

143) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 54 .

144) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 96 – 97 .

145) الجاحظ ، المرجع نفسه ، ج1 ، ص 145 .

146) أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع السابق ، ج9 ، ص 109 .

147) أبو محمد علي بن حزم الأندلسي ، الإحكام في أصول الأحكام ، (القاهرة : مطبعة الإمام ، د.ت)، ج1 ، ص 32 ، أشكر الزميل الدكتور عبدالله الغذامي الذي لفت نظري إلى هذا النص .

148) عبدالرحمن بن محمد بن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق المستشرق الفرنسي أ.م. كاترمير ، (باريس ، 1858م) صورة عنها ، بيروت : مكتبة لبنان ، د.ت ، ج3 ، ص 300 .

149) ابن خلدون ، المرجع نفسه ، ج3 ، ص ص 301 302 .

150) الأب انستانس ماري الكرملي ، نشوء اللغة العربية ونموها واكتهالها ، (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية ، د.ت (1938)، ص 1 .

151) الكرملي ، المرجع نفسه ، ص 165 ، ص 156 .

152) المقدمة Mohammed Ahmad Mazhar, Arabic The source of All Languages, (Nen delenstien : Kraus Thompson Organization limited Repernt). المقدمة .

153) Mazhar, p.i.

154) Mazhar, pp. iii.

155) Mazhar, p.94.

156) T.A. Ismail, Classical Arabic as the Ancestor of Indo-European Languages and Origin of speech (Cairro : Al-Ahram press, 1989).

157) إسماعيل ، المرجع نفسه ، التلخيص العربي للكتاب .

158) حمزة بن قبلان المزيني ، مراجعات لسانية ، (الرياض : النادي الأدبي ، 1410هـ) ، ص ص 119 157 .

159) لويس عوض ، مقدمة في فقه اللغة العربية ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، 1980م) .

160) Naim, Hazim onat, Araicanin Turk Diliyla Kurulusu-1 (T.D.K. Istanbul, 1994).

" تأسيس اللغة العربية على جذور تركية "، نشر المجمع اللغوي التركي ، اسطنبول ، 1944؛ أشكر الزميل الدكتور سعد الشامان الذي لفت نظري إلى هذا الكتاب وترجم لي ملخصاً لآرائه .

161) سمر روحي الفيصل ، المشكلة اللغوية العربية ، شؤون عربية ، 57 ، (آذار / مارس 1989م شعبان 1409هـ) ، ص 162 .

162) الفيصل ، المرجع نفسه ، ص 163 .

163) الفيصل ، المرجع نفسه ، ص 163 .

164) الفيصل ، المرجع نفسه ، ص 163 .

165) الفيصل ، المرجع نفسه ، ص 167 .

166) محمد المنجي الصيادي ، التعريب وتنسيقه في الوطن العربي ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الثانية 1982م) ، ص 390 .

167) الصيادي ، المرجع نفسه ، ص 396 .

168) الصيادي ، المرجع نفسه ، ص ص 554 573 .

169) أحمد الحلو " حول واقعنا اللغوي في الماضي والحاضر " المستقبل العربي ، السنة العاشرة ، العدد 106 ، (كانون الأول " ديسمبر " 1987م)، ص ص 67 85 .

170) الحمو ، المرجع نفسه ، ص 70 .

171) الحمو ، المرجع نفسه ، ص 71 .

172) الحمو ، المرجع نفسه ، ص 75 .

174) Raphael Patai, The Arab mind (New York ; Charles Scribncrs Sons, 1979) pp. 41 42 .

175) منصور الحازمي ، مواقف أدبية ، (الرياض ، دار الصافي 1410هـ). ص ص 187 193 ؛ وعبدالقادر حسين ياسين " الاغتيال الجماعي للشخصية العربية " مجلة كلية الملك خالد العسكرية ، العدد 38 صيف 1413هـ) ، ص ص 112 114 ؛ ويذكر عبدالقادر حسين ياسين أنه كتب عن هذا الكتاب في الملحق الثقافي للمجلة البريطانية The New Stateman .

176) محمد عابد الجابر ، تكوين العقل العربي ، (بيروت : دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، 1984م) ، ص 76 .

177) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص 77 .

178) محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1986م) ، ص 11 .

179) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص 46 .

180) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص 191 .

181) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص 245 .

182) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص ص 245 – 246 .

183) محمد عابد الجابري ، المرجع نفسه ، ص 247 .

184) David Justic, The Semantic of Forms In Arabic, In the mirror of European Languages (Amesterdam / philadelphia, 1987).

185) نعام تشومسكي ، اللغة ومشكلات المعرفة ، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني ، (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، 1990م) .

186) جون ليونز " مدخل إلى اللغة واللسانيات "، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني ، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود ، م14 (1)، ص ص 212 219 .

187) محمد بن إسماعيل البخاري ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 508 .

188) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق J. Barth وآخرين ، مصورة مكتبة خياط ، (بيروت : مكتبة خياط / 1965م) ، القسم الأول ، ج3 ، ص 1550 ، كما ورد هذا الاستعمال في حديث أورده البخاري ج2 ص 283 نصه : " ودعا حالقه فحلقه ، فلما رأوا ذلك (الصحابة) قاموا فنحروا ، وجعل بعضهم يحلق بعضاً ".

189) الطبري ، المرجع السابق ، القسم الثاني ، ج9 ، ص 1455 : الطبري ، المرجع نفسه ، القسم الثاني ، ج9 ، ص 1499 .

190) أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع السابق ، ج 7 ، ص 82 .

191) أبو الفرج الأصفهاني ، المرجع نفسه ، ج7 ، ص 313 .

192) الفراهيدي ، المرجع السابق ، ج1 ، ص 152 .

193) محمد خليفة التونسي ، أضواء على لغتنا السمحة ، (الكويت : مطبعة الحكومة) كتاب العربي، الكتاب التاسع ، 15 أكتوبر 1985م .

194) أبو الفتح عثمان بن جني النحوي ، المنصف : شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبدالله أمين ، (القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الأولى 1373 هـ 1954م)، ج1 ، ص ص 276 279 .



الأدب الملحمي في التراث العربي

البنية والدلالة



محمد رجب النجار

أولاً : مدخل تأسيسي :

في ضوء ثنائية الثقافة الجمعية – بمعناها الأنثروبولوجي – بين ثقافة النخبة وثقافة العامة ، نجمت ثنائيات ضدية كثيرة ، مازال الجسم الثقافي العام يعاني منها حتى الآن .. منها ثنائية الثقافة نفسها، بين ثقافة معترف بها ، وأخرى غير معترف بها ، الأولى تمثل ثقافة المركز ، أو الثقافة العالمة ، وهذه هي الثقافة الرسمية أو المرجعية، والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف ، وهذه هي الثقافة الشعبية غير المعترف بها أو بأحقية نصوصها ، من قبل الثقافة العالمة، أو مؤسساتها اللغوية والبلاغية والدينية والسياسية ، كما هو الشأن مع الشاعر البلاطي أو كاتب الإنشاء فيها .. وتوالد – من جراء ذلك أيضاً أن أصبحت الثقافة الرسمية ثقافة " معيارية " ومهيمنة ، أصبح خطابها خطاباً سلطوياً – بهذا المعنى – لا يعترف بتعددية الخطاب . على حين أصبحت الثقافة الأخرى ثقافة مهمشة أو ما اصطلح على تسميتها بالثقافة الشعبية ، وهي ثقافة غير معترف بها ، معرفياً أو جمالياً، وبرغم أنها ثقافة الأغلبية العظمى للشعب العربي ، فقد ظلت ثقافة مرفوضة ملفوظة من خطابنا الثقافي القومي العام ، حتى وقت قريب .

وقد توالد أيضاً عن ثنائية الخطاب الثقافي ثنائية أخرى هي ثنائية الخطاب الأدبي ، فأصبح عندنا ما يسمى بأدب المركز وهذا هو

الأدب الرسمي ، وهو وحده المعترف به ، وما يسمى بالأدب المهمش، الذي يتضمن – من بين ما يتضمن – الموروث السردي العربي ، والموروث الأدبي الشعبي ، والموروث الملحمي العربي .

وبدلاً من أن يكون ثمة تكامل بين المحور والأطراف ، أو بين المركز والهامش ، نشب صراع تاريخي طويل بين الطرفين ، دفعنا ثمنه الفكري والأدبي غالياً ، منذ أن أخذت الهوّة تتسع بين الثقافتين.. لا أعني هنا ذلك الانفصال أو الانفصام الذي وصل إلى حد القطيعة المعرفية والجمالية والفنية بين الخطاب السلطوي المهيمن والخطاب الشعبي المهمش ، فحسب ، وإنما أعني أساس ما ارتكبناه بأيدينا ونتيجة النظرة الاستعلائية والأفق المحدود من خطيئات كبرى في حق الإبداع الأدبي القومي .

من هذه الخطايا على سبيل المثال ، تجاهل الصفوة قديماً ، للموروث السردي العربي ، منذ أن صودرت كليلة ودمنة سياسياً ورقابياً باعتباها نصاً تحريضياً مغايراً للنص الثقافي السائد أو المهيمن [قصة الصراع التقليدية – بين المثقف والسياسي] ، والغريب أيضاً أننا صدّقنا الزعم القائل بأنها نص مترجم ، غير أصيل ، وهو الذي ترجم إلى كل لغات الأرض ، بصياغته العربية . وكان أن تمّ – إثر هذه المصادرة – تجاهل كل النصوص السردية التي تحاول التعبير عن المسكوت عنه ، سياسياً وخاصاً من مثل نوادر جحا [ت 160هـ] وبخلاء الجاحظ ، وغيرهما كثير من ضروب السرد القصصي [الاجتماعي والسياسي] التي لم يحفل بها الخطاب الأدبي والنقدي الرسمي آنذاك . ومن مثل رسالة تداعي الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا ، ومن مثل رسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري في

مجـــال قصص الحيوان الرمزي . ومن مثل رسالة الغفران – في مجـــال الأدب السردي الأخروي ، وهي القصة التي نخشى أن نفك مغاليقها السياســـية والمذهبية حتى اليوم . ومن مثل رسالة حيّ بن يقظان ، في مجـــال الإبـــداع الســـردي الفلســـفي ، وهي – أي هذه الرسالة القصصـــية – وبإجماع الباحثين أفضل عمل قصصي ظهر في العصور الوســـطى .. ومـــا أكـــثر فنون الإبداع السردي التي لا يتسع المقام لسردها.

ومـــن هذه الخطايا أيضاً ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، في مجـــال الأدب الشعبي ، ولا أشير هنا إلى قصة القصص العالمية ، ألف ليـــلة وليـــلة ، وتأثيرها المذهل في الآداب العالمية ، فهي أشهر من أن نـــتحدث عـــنها ، وإنمـــا أشـــير إلى الثورات العروضية التقليدية أو الخليـــلية الـــتي اكتشف الشاعر الشعبي أنها لا تفي بمتطلباته أو فنونه الإبداعيـــة ، فعمد إلى التجديد فيها وتطويرها وهي الفنون التي جمعها صـــفيّ الدين الحلّي في كتابه الرائع الذي بادر بعض المستشرقين إلى تحقيقه ، وأعـــني كتاب "العاطل الحالي والمرخص الغالي" قبل أن يفطن الباحـــثون العرب المحدثون إلى أهميته وتحقيقه . كما أشير كذلك إلى تجاهل المسرح الشعبي الذي كان قد وصل ذروته على يد ابن دانيال الموصلي.

ومـــن هـــذه الخطايـــا أيضـــاً في مجال الأدب الملحمي عدم اعـــتراف الـــثقافة الرســـمية بالإبداع الملحمي ، على المستويات الـــنقدية والثقافية، الأكاديمية ، والإبداعية ، وهو موضوع محاضرتنا هـــذه الليـــلة، فضلاً عن عدم اعـــتراف القدماء من شعراء وبلاغيين وأدبـــاء ونقـــاد من أصحـــاب الثقافة العالمة بأحقية هذا التـــراث

الملحمي – على ضخامته وأهميته – ناهيك عن دراسته ، وحسبهم من هـذا التـراث الإبداعي إشاراتهم السلبية إليها ، باعتبارها من إبداع الدهمـاء والغوغاء ، كما يزعمون . بل وصلت هذه القطيعة إلى حد تكـليف المحتسـب بمطاردة أصحاب هذا الإبداع في المدن والأمصار الإسلامية آنذاك .

وتـرتب عـلى هذه القطيعة بين ثقافة المركز المرجعية وثقافة الهامش الثانوية – على مستوى الإبداع الأدبي – ما يلي :

(1) عـدم اعتـراف الخطاب الأدبي الرسمي أو ... [خطاب المركز المرجعي] بأحقية الإبداع الشفاهي ، [لا بأحقية المبدع الشـعبي، ولا بأحقيـة نـتاجه الفني ، ولا بأحقية المتلقي] فكان أن استمد المـبدع الشعبي وجوده الأدبي والفني من اعتـراف الشعب به، فهـو الذي سمح له بإلقاء الخطاب ، واعتـرف له بأنه أهل لأن ينـتج خطابه الشعبي ، وأنه جدير بذلك ، مادام مبدعو الخطاب السلطوي قد انصرفوا إلى الدوران في فلك السلطة المانحة للنفوذ والمـال ، وألزموا أنفسهم بخطابها الثقافي والأدبي [الرسمي] أو إيـثارهم اللعب الأدبي اللفظي والشكلاني في المناطق الآمنة بعيداً عنها.

(2) وكـان من جراء ذلك أيضاً أن تجمد الإبداع الرسمي عند فنون بعيـنها ، لم يسـتطع أو لم يشأ هؤلاء المبدعون – من شعراء أو كـتاب – أن يـتجاوزوها إلى فنون أخرى ، بل قيدوا أنفسهم بفـنون الشعر الغنائي والنثر التـرسلي حيث الصنعة اللفظية أو الشكلانية وحدها هي معيار التنافس والجودة بينهم . ومع إيماننا

بأن الإبداع الأدبي تشكيل لغوي ، فإنه في دلالته الكلية تعبير عن روح الأمة ، وضمير الشعب – حيث تكمن رسالة الأدب الحقيقية التي لم يولها خطاب الخاصة الأدبي عنايته الأولى .

(3) وكان من جراء ذلك أيضاً أن عجز أدب الثقافة العالمة عن التعبير – إبداعياً – عن أحلام الشعب العربي ، وهمومه ، وقضاياه ، وتطلعاته الذاتية والموضوعية ، الفردية والجمعية .. مما دفع الشعب إلى البحث عن ذاته الجمالية والمعرفية في فنون يقوم هو بإبداعها ، وتكون قادرة على التعبير عنه ، فكرياً وإبداعياً [حيث الإبداع الفكري والجمالي والفني – عندئذ – ضرورة إنسانية حيوية عرفتها كل الشعوب والأجناس ، باعتبارها شرط وجود لا شرط قيمة].

(4) أصبح الأدب العربي وقفاً على الشعر الغنائي الكلاسيكي أو الرسمي بطابعه السلطوي حتى قيل إن ربعه للمديح الزائف ، وربعه للهجاء المأجور ، وربعه للفخر الكاذب [النرجسي أحياناً] وربعه للأغراض الشعرية الأخرى ... وهو معظم الشعر الذي سار النقاد والبلاغيون ومؤرخو الأدب في ركابه ، والتأسيس له نقدياً وبلاغياً وأدبياً .

(5) كذلك أصبح الأدب العربي الكلاسيكي – في جانبه النثري – وقفاً على الخطابة وأدب الترسل ، فلما اهتدى إلى جانبه السردي في المقامات ، سرعان ما تحول الإبداع المقامي إلى نصوص لفظية ، أي تعنى بالبراعة اللفظية والشكلانية على حساب المعنى ، وهي براعة وصلت عند المتأخرين إلى حد الشعوذة اللغوية ... بلا طائل ، فكان أن وئد الجانب السردي

في مقاماهم ، وبذلك ضاع فن عظيم من فنون النثر العربي القديم . وكان من جراء ذلك كله ، أن معظم الأدب العربي ، شعراً ونثراً ، قد انتهى بالذات العربية العامة إلى التغريب عن الثقافة القومية .. بل – دون غضب – انتهى بها إلى تزييف الوعي المعرفي والجمالي القومي .

(6) عندما بدأت الدراسات الاستشراقية للأدب العربي ، بعيون غربية – مقارنة مع آداب شعوبهم – اتهموا الذهن العربي ، بل المخيلة العربية بالعجز والقصور الإبداعيين .. ومن ثم زعموا أن الأدب العربي خلو من الفنون السردية ، الملحمية ، والمسرحية ، والقصصية . وأنه أدب تجمّد عند فنون بعينها ، وقوالب أدبية بعينها ، تعبيراً عن طبقة بعينها . وزادهم قصوراً وتيهاً بآرائهم – منذ إرنست رينان – أنهم استقرأوا الأدب العربي استقراءً ناقصاً ، فلم يضعوا الإبداع الشعبي العربي في اعتبارهم .. ثم كان أن سايرهم معظم الباحثين والمفكرين العرب الذين تتلمذوا على أيديهم – منذ عصر البعثات التعليمية – فآمنوا بأفكارهم ، ورددوا آراءهم ، وقد أخذوا ينهلون من الثقافة الغربية وفنونها [المتكاملة] التي أضحت – من وجهة نظرهم – هي الثقافة المركزية ، وأن فنونهم كذلك هي الفنون المركزية ، التي ينبغي أن يقاس عليها الأدب العربي في نهضته المتوخاة ، وبادروا – عقب عودتهم من أوروبا – إلى التبشير بهذه الفنون الجديدة ، أو ما توهموا أنه كذلك ، وراحوا يناشدون المبدعين العرب المحدثين بتبنّي هذه الفنون والقوالب السردية وتقليدها باعتبارها نماذج [معيارية] .. ابتداء من درجة الإبداع [صفر] متجاهلين فنوننا

الموروثة ولو أنهم كانوا يمتلكون أفقاً أوسع ورؤية أشمل لفنون الأدب العربي ، بحيث تشمل الأدب الشفاهي – لا الكتابي وحده – لكان للأدب العربي الحديث شأن آخر .. وجاء ميلاده طبيعياً – لا قيصرياً – نابعاً من تربته الثقافية الموروثة ، ومتطوراً – في الوقت نفسه – من رحم فنونه الشفاهية ، كما هو الشان في الآداب العالمية . فكانت النتيجة أن فشل – على سبيل المثال – الإبداع الملحمي العربي الجديد [كالإلياذة الإسلامية ، وملحمة عمر ، وملحمة الرياض ، وملحمة الغدير ... إلخ] لسبب بسيط ، أن عصر الإبداع الملحمي الشفوي والأدبي قد انتهى عالمياً اليوم ، في عصر العلم . وفقد شرط وجوده التاريخي، ومن ثم ولد الفن الملحمي العربي الحديث ميتاً ، منذ اللحظة الأولى لمولده [كما آل ميراث الإبداع الملحمي العالمي إلى فن جديد ، هو فن الرواية – بطابعه الجمعي – حتى قيل إن الرواية هي ملحمة العصر الحديث].

الأمر نفسه ، ينسحب أيضاً ، على أدبنا المسرحي والروائي الحديث الذي لايزال يبحث عن [قالبه] العربي الأصيل دون جدوى، ومع احترامي لكل الجهود الإبداعية الفردية المبذولة فإنها لم تستطع حتى اليوم أن تجد ذاتها الإبداعية ، أو أن تفرض وجودها الفني ، أو تحدد خصوصيتها القومية ، المفارقة لبنية القوالب الفنية وسياقاتها وتعريفاتها الأدبية والنقدية الذائعة في الثقافة الغربية .

إن ذلك لا يعني دعوة إلى الإنغلاق على الذات الفنية ، أو رفضاً للإبداع العالمي .. بقدر ما هي الحاجة إلى البحث عن خصوصية للإبداع العربي ، في عصر العولمة الاقتصادية ، وتجلياتها الثقافية والفنية

الكاسحة . وطريقنا إلى هذه الخصوصية ، هو البحث في موروثنا الثقافي والإبداعي الشفاهي والكتابي عن ذواتنا الفنية ، وتطوير أدواتها واستلهام فنونها ، من دون أن تخضع للآخر الإبداعي وتستكين ، أو أن تستعلي عليه وتستهين ، بل هي بين ذلك قوام ، حتى يتسنى لها عندئذ قراءة موروثها الأدبي ، بعيون معاصرة واعية ، قراءة وظيفية ناجعة ومفيدة وممتعة في آن .

وإذا كانت الثقافة القومية الموروثة لم تعرف مثل هذه الازدواجية الثقافية والأدبية إلا في عصور الأفول الحضاري .. فإننا كرّرنا الخطأ ثانية مع بدايات عصر النهضة الأدبية الحديثة .. إذْ حرص معظم روادها على إبقاء هذه الثنائيات الضدية ، فأفسد عليهم – واعين أولا واعين – مسيرتنا النهضوية التي انتهت بنا إلى الاستلاب والتغريب ، من جراء تلك الرؤية الانشطارية للثقافة القومية ، واستعلائها على الثقافة الشعبية وخطابها الأدبي . الأمر الذي انتبه إليه الجيل الثاني من الرواد –بوعي إبستمولوجي– عندما بدأ بعض المفكرين والمبدعين يوسعون زاوية الرؤية المتجاوزة لذاتهم وثقافاتهم وآدابهم الرسمية ، لتشمل الثقافة الشعبية – في بعديها المعرفي والجمالي – مؤمنة بأن العلاقة بين الثقافتين – ومن ثم الأدبين – هي علاقة تكامل لا علاقة تضاد ، توافق لا تنافر ،.. علاقة قوامها التنوّع في إطار الوحدة ، وهي علاقة من شأنها أن تثري فنون الأدب العربي القديم والحديث على سواء ، وأن تسدّ ما وقع فيه الأدب الرسمي العربي ذاته من نقص ، ومن ثغرات إبداعية وفنية ، لتؤكد – بهذا المعنى – حيوية الأدب العربي ، وثراء فنونه الموروثة ، وتنوعها ، وقدرتها التعبيرية عن الهمّ الفردي الذاتي والهمّ الجمعي الموضوعي

للإنســان العــربي ، عبر حقبه التاريخية والإبداعية الممتدة في الزمان والمكــان العربيين . وتؤكد – من ناحية أخرى – أن المخيلة العربية ليست بدعاً بين مخيلات الشعوب ، وأن العقل العربي ليس عاجزاً – بالفطــرة – عن التحليل والتــركيب ، كما أنه ليس عقلاً تجزيئياً ، يكــتفي في التعبير عن ذاته باللمحة العابرة ، في مثل سائر أو في بيت شــعر عابر ، منقطع أو مجتث من سياقه الذاتي الغنائي ، وأنه – العقل العربي – ينأى عن التشخيص والتمثيل والتجسيد والمجاز الإشاري ... إلخ . وهــي كما نرى أحكام شوفينية مجافية للحق والحقيقة ، وتغذيها نعــرات عرقية واستعمارية ، ويكذبها الواقع العلمي [علم الأجناس] والواقع الأدبي العربي نفسه ، في إبداعاته الشفوية الموروثة .

من شأن هذه الرؤية الجديدة والمعاصرة التي آمن بها البعض ، وآمــن معهــا بجدوى الإبداع الأدب الشفوي ، أن [تفك] عقدة الدونيــة الإبداعيــة في الأدب العربي ... وأن تعيد إلينا الثقة بذواتنا وتراثنا ، بعيداً عن التبعية الصارخة للثقافة الغربية – باعتبارها – ثقافة المركز المهيمنة .. وبعيداً عن الإحساس بالدونية والنقص الإبداعيين .

ولــو أن نهضــتنا الأدبية سارت مسارها الطبيعي ، وسايرت حركة التطور الطبيعية ، فتطورت عن فنوننا الشفاهية أو الشعبية لكان لهــا الآن – وللدراسات الأدبية والنقدية في جامعاتنا العربية – شأن آخر ..

مازال معظمنا حتى اليوم يُلَقِّنُ طــلابه أن كليلة ودمنــة نصٌ مــترجم ، وأن ألف ليلة وليلة نصٌ لقيط ، وأنه غث وبارد على حد تعــبير بعــض مثقفي النخبة قديماً ، ومازلنا نقدمها للمحاكمة ، زيفاً وتضليلاً ، لغايات سياسياً وثقافياً .. ومازلنا كذلك نزعــم أن الأدب

العـــربي خلو من الأدب الملحمي بالمعيار الغربي أو بالأحـــرى المعيار الإغـــريقي – وكأنه المعيار الوحيد – ومازلنا نزعم أن الأدب العربي خلو من الفنون الدرامية أو العروض المسرحية – أيضاً بالمعيار الغربي ، الأرسطي ، الإيطالي ... إلى غير ذلك من مزاعم غير صحيحة، وغير علمية .. وما أكثر الأعمال السردية والمسرحية والملحمية الأصلية في تراثـــنا ، لـــو امتد قليلاً أفقنا الفكري والثقافي والجمالي إلى أبعد من حـــدود أدب النخبة ، ليشمل أيضاً أدب الشعب، حيث الكلُّ الثقافي والأدبي والجمالي والفني .. ولو تجاوزنا المفهومات والتصورات الغربية الـــنابعة من آدابهم لا من آدابنا .. وبحثنا نحن عن مفاهيمنا وتصوراتنا النابعة من آدابنا لا من آدابهم ، لاكتمل أدبنا العربي وتكامل ، وتجاوز حـــدوده العـــربية إلى العالمية ، على نحو ما فعلت آدابنا الشفوية أو الشعبية .

هـــذه هـــي الخطايا التي ارتكبناها من جراء ازدواجية النصّ الـــثقافي القومي ، عبر عصوره الطويلة الممتدة ، حتى الآن ، في بعض البيئات الثقافية والأكاديمية العربية ، ودعوتنا الملحة والمستمرة ، ليس إلى الاكتفاء فقط بالاعتـــراف بمكانة الثقافة الشعبية ، أو أركيولوجيا المعـــرفة والإبـــداع ، فهذا استمرار لتهميشها والاستعلاء عليها ، بل تطمح دعوتنا إلى إزالة ومحو الخلاف المصطنع بين الثقافة العالمة – ومن ثم خطابها الأدبي ، وبين الثقافة الشعبية ، في بُعديها المعرفي والجمالي ، باعتـــبار الثقافـــتين في الحضارات الناضجة وجهين لعملة واحدة هي الثقافة القومية الأصلية والمتكاملة .

هـــذه – أيها السادة – مقدمة كان لابدّ منها ، حتى نستعيد لأدبنا العربي وجهه القومي ، المعبر عن هويتنا ومجمل فنوننا وإبداعاتنا، فـــلا نستشعر عندئذ الإحساس بالدونية ، أو تبخيس الذات، بسبب

هــذا الفصل التعسفي بين شقيّ أدبنا القومي ، الكتابي والشفاهي .. ويكفينا بخساً للذات ، ما نحن فيه على المستويات الأخرى ، الفكرية والعلمية والتكنولوجية .

ثانيــاً : الأدب الملحمي في التراث العربي : [البنية والدالة والوظيفة]

يتجلى الأدب الملحمي في التـــراث العربي في عدد من السير الشفاهية أو الشعبية ، كما تسمّى – تداولياً – في بيناتها الاجتماعية، هي :

(1) سيرة الأمير عنتـــرة بن شداد [حوالي 4000 صفحة].

(2) سيرة الأمير حمزة العرب أو حمزة البهلوان [حوالي 2000 ص].

(3) سيرة الملك سيف بن ذي يزن [حوالي 2000 ص].

(4) الســـيرة الهلالية [2000 ص في روايتها النثرية ، أما في روايتها الشـعرية الصـــرفة التي قام بجمعها وتدوينها الشاعر عبدالرحمن الأبنودي ، فتقع في ربع مليون مربع شعري] .

(5) ســـيرة الأمـــيرة ذات الهمّة والبطال وولدها الأمير عبدالوهاب [حوالي 5000 ص] مع ملاحظة أن نسختها المخطوطة في ألمانيا ، تقع في 22000 ص .

(6) سيرة الملك الظاهر بيبرس [حوالي 5000 ص] .

وســـوف نقف عند هذه السير أو الملاحم ، من خلال ثلاث مقاربات ، هي :

(1) الأدب الملحمي العربي ، التعريف والتأريخ .

(2) البنية المورفولوجية والدلالية .

(3) البنية المضمونية – قراءة وظيفية .

وفـيما يلي بعض التفاصيل التي نتوقف عندها بالقدر الذي يضيء هذه المقاربات الثلاث .

المقاربة الأولى

الأدب الملحمي العربي .. التعريف والتأريخ

على الرغم من أن الأدب الملحمي العربي قد حظي باعتراف كـثير من المستشرقين والمستعربين ، وعلى الرغم من أن نصوصه قد احتـلت مكانـتها بـين الـروائع من ملاحم الشعوب ، فإنها ظلت "ومـازالت " تعيـش في وطـنها العربي الكبير خارج النص الأدبي الـرسمي.. حتى انتبه إليها نفر غير قليل من الباحثين العرب في حقول الـتاريخ والاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والفولكلور منذ سنوات معدودات .

ونقصـد هـنا بـالأدب الملحمي العربي مجموع ما يعرف – تداولياً – في البيئات الثقافية الشعبية باسم السير ، ومفردها سيرة ، باعتـبارها خطاباً أدبياً سردياً مجهول المؤلف متواتراً بالرواية الشفوية عـبر الأجيال ، ويحكي بطريقة سردية قصة بطل ، أو بالأحرى قصة الماضـي الجميـل للأمـة من خلال تأريخها لحياة هذا البطل ومآثره الـبطولية ، العسـكرية والقوميـة والديـنية والسياسية والأخلاقية

والإنسانية ، وتعكس – من خلاله – أحلام المجتمع الشعبي وتصوراته كما تعكس أيضاً رؤية الضمير الجمعي العربي لنفسه وللعالم ، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . وهذا التأريخ – في حقيقته – مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية ، حتى قيل أن السير العربية هي التاريخ ينشد على أبواب الأسطورة .

السير العربية – بهذا المعنى – هي المصطلح العربي المعادل للمصطلح الأدبي العالمي للملحمة الشفوية oral epic بما هو جنس Genre أدبي قائم بذاته ، عماده السرد القصصي – شعراً أو نثراً – بالغ الطول ، مجهول المؤلف ، يروى أو يؤدى شفاهياً ، ويحكي – من منظور جمعي – الماضي القومي للشعوب ، وتاريخ الأبطال – الحقيقيين أو الخياليين – ومآثرهم العسكرية والقومية .

ويقوم مصطلح سيرة – بهذا المعنى الاصطلاحي – على مجموعة من الفضاءات : منها الفضاء اللغوي ، الاشتقاقي والدلالي مُتكئاً ، على استعارة مصطلح عربي سابق عليه هو السيرة النبوية ، باعتبارها أول سيرة [ترجمة حياة] في التراث العربي ، تستهدف رسم المثال التاريخي والنموذج القومي [الرسول صلى الله عليه وسلم] عربياً ودينياً ، قومياً وسياسياً ، أخلاقياً وإنسانياً . فالسيرة النبوية ضرب من الخطاب التاريخي ، والسردي منذ صياغاتها المبكرة على يد ابن اسحق ، وتشذيب ابن هشام لها ، مما شابها من خيالات وأساطير ، لكن الخطاب القصصي ظل مهيمناً على الخطاب التاريخي المبكر فيها ، يوم كان التاريخ ضرباً من القص ، والقص ضرباً من التاريخ . ولما كانت السيرة النبوية – بكل ما يحاط بها من هيبة – هي النموذج التاريخي البطولي الذي يتغنى بسيرة النبي عليه السلام ومآثره ، باعتباره

سيد الرسل ونبي الأنبياء وبطل الأبطال . ولما كان المجتمع الشعبي يعتقد أن ما يرويه عن تاريخ أبطاله الشعبيين إنما هو تاريخ [حقيقي] لا قص [خيالي] واقعي لا أسطوري ، فقد كان طبيعياً أن ينتخب المجتمع الشعبي مصطلح سيرة ، بما هو مفهوم مرتبط بالتاريخ البطولي ، وأن يستعيره ليجعله عنواناً دالاً على نمط من قصص البطولات التي يرويها شفاهياً .

ومنها الفضاء الاصطلاحي ، فإذا هي ضرب من القص أو السرد الشفاهي Oral narrative الذي يرتبط بالقطاع البطولي في الوجدان الجمعي العربي ، مماثل لما يعرف في الآداب العالمية بالإبداع الملحمي الذي يمتزج فيه التاريخ الفعلي بالتاريخ المتصور ، والواقع بالخرافة والحقيقة بالأسطورة والممكن بالمستحيل والطبيعي بالخارق والمتعين بالغيبي ، ومن ثم فهو نص سردي عربي منفتح بطبيعته على سائر النصوص الأدبية والمعرفية والثقافية ، شأنه في ذلك شأن سائر الملاحم العالمية .. والسيرة - بهذا المعنى - لم تعد ضرباً من الخطاب التاريخي البحت ، وإنما هي - في جوهرها - ضرب من الخطاب الأدبي الملحمي الشفاهي ، وذلك حتى لا يحاكمها البعض بمنطق الإمام أحمد بن حنبل [ت 241هـ] في فتواه الشهيرة " ثلاثة لا أصل لها : السيرة والملاحم والمغازي".

ومنها الفضاء التعبيري فإذا السيرة العربية كالملاحم العالمية ، قد تروى شعراً وقد تروى نثراً ، وإن كانت معظم السير العربية يغلب عليها القالب النثري الذي يمتزج بالشعر ، فإنما كان ذلك استجابة لما يؤثره المزاج العربي في الجمع بين الشعر والنثر السردي ، حتى أن سيرة عنترة وحدها تتضمن ثلاثة عشر ألف بيت ، ضمن بنيتها

السردية النثرية . بل إن السيرة أو الملحمة الهلالية في روايتها الشعرية التي جمعها الشاعر المعروف عبدالرحمن الأبنودي تقع في 250000 مربع شعري [500000 بيت] وهي بذلك ضعف حجم الملحمة الهندية الشعرية المعروفة باسم الرامايانا [220000 بيت فقط]. وهذه السير أو الملاحم الشفوية العربية والعالمية مفارقة لنظائرها من الملاحم الكتابية أو الأدبية epic literary المعروفة المؤلف ، الصادرة عن وجدان فردي ، ورؤية تأملية ذاتية وتتداول بالعين كتابياً .

ومنها الفضاء الأسلوبي ، فالسير العربية حين دونت ، إنما دونت بلغة متفاصحة ، يشوبها شيء من ركاكة الأسلوب ، باعتباره صدى لأسلوب العصر المملوكي المسجوع أو الموسق ، الذي جنح إلى العامية ، خاصة في العصر العثماني ، وهو أمر لم تخل منه كتابات تلك العصور .

ومنها الفضاء الإبداعي ، إذ لابد أن تتوافر بعض السمات الأساسية في أي إبداع ملحمي ، منها ما يتعلق بموضوعها ، حيث يجب أن يرتبط موضوعها بالماضي القومي البطولي ، عالم البدايات والتأسيس أو النشأة والتكوين ، وعالم المثل العليا والفضائل القومية الشامخة ، ومنها أن الخطاب الملحمي هو بالضرورة خطاب لا يتجلى إلا بالأسطورة [الأسطورة القومية الكبرى التي تبدعها الشعوب عن ذاتها في الماضي السحيق ، الجميل والمقدس] ومنها المسافة الملحمية بين هذا الماضي المثالي المنتهي والمغلق على ذاته وبين الحاضر الراهن لزمن الإبداع ، حيث تكون الأسطورة القومية عندئذ وسيطاً بين الزمن الملحمي البطولي المثالي المتباعد من غابر الزمان حيث الزمان الخاص أو النووي للحدث الملحمي التاريخي وبين المستوى الزمني للإبداع

الملحمي الذي تنشـأ فيه الملحمة وتتشكل وتتكون وتتكامل فنيـاً، وتصبح عندئذ نوعاً أدبياً ذائعاً ، قد ولد من رحم الحدث التاريخي .

ومـنها الفضـاءات السوسـيولوجية والسوسـيوثقافية ، والسوسـيوتاريخية ، التي تشير إلى أن الأدب الملحمي العربي ما كان يمكـن أن ينشأ أو يتكامل ، وما كان يمكن أن يكتسب أحقية وجوده الأدبي ، ويستقل بنفسه نوعاً أدبياً قائماً بذاته إلا في عصور المماليك . ليـس لأن معطيات النقد النصي الداخلي للسير والملاحم العربية – لغويـاً وأسلوبياً – معرفياً وتاريخياً – تشيـر إلى ذلك فحسب ، بل لأنهـا – قـبل ذلـك كلـه – جـاءت استجابة حيوية لضرورات سوسـيوتاريخية وثقافية ، وإشباعاً لحاجات نفسية وقومية ، فقد كان الواقـع العربي آنذاك مهزوماً ، متشرذماً ، متناحراً ، في الوقت الذي كـان فيه الصليبيون يواصلون حملاتهم الدينية والعسكرية ، فضلاً عن سقوط الأندلس ... وكان أن آذنت شمس العرب بالمغيب إثر عصر السقوط الكبير تحت أقدام المغول البرابرة ، وتدمير بغداد – العاصمة السياسـية والـثقافية والحضـارية والعلمية – وقتل سلطان الأمة في الأرض!! [الخـليفة العباسي سـنة 656هـ] تحت أقدام الفيـلة هو وآل بيـته ، ثم كـان ما تسارع من أحداث دامية ، منها الاكتساح المغـولي الوحشي لبلاد الشام ... ثم كان أن تولى المماليك مقدرات الأمور السياسية والعسكرية والاقتصادية للعالم العربي بقوة السيف أو بالأحرى بشرعيته إثر هزيمتهم للمغول ، ومعروف أن حكم المماليك كـان حكماً إقطاعياً عسكرياً فضلاً عما كان بين أمراء الجند وقادة العسكر أنفسهم من تناحر وصراعات ، على نحو شبه يومي من أجل السلطة والثروة ، إلى غير ذلك ... مما انتهى بنا إلى الدخول في غيابة

التاريخ وعصر السقوط الرهيب الذي عرف تاريخياً باسم عصور الانحطاط ، برغم الومضات البطولية العظيمة في أوائل حكم المماليك، لكنها كانت أشبه بشهاب يخترق ظلمات الليل البهيم وظلام الحياة اليومية للناس في تلك العصور .

كان طبيعياً في ظل هذه الفترة التاريخية الفاصلة المليئة بالهزائم الكبرى والمتناقضات العظمى أن تهتز الذات العربية ، الفردية والجمعية ، نفسياً وقومياً ودينياً ، كما لم تهتز من قبل عبر تاريخها الطويل ، وكان أن داهمها إحساس جارف بالضياع والشلل ، وأن الحياة قد تخلت عن " جنس العرب وأمة الإسلام " ولم يكن ثمة من مفر إلا أن تنكفىء الذات على الذات ، وأن تلوذ بماضيها البطولي العظيم ، تجتر وقائعه وتهرب إليه وتحتمي فيه ، دفاعاً عن كينونة وجودها ، إزاء واقع جارح وحاضر مُبْخِس .

وقد تجلى احتماء الذات القومية بماضيها الجميل والمهيب – على مستوى الإبداع الفكري – في اجترار علوم الأقدمين أو جمعها جمعاً موسوعياً [من هنا وصف العصر المملوكي بأنه عصر الموسوعات الكبرى ، بما هي تجميع أو اختزال لعلوم العرب الأوائل] ولم يكن محض مصادفة أن يزدهر "علم التاريخ" في هذه العصور ، ويغلب على غيره من العلوم ، باعتباره " علم الماضي ". كما تجلى أيضاً – على مستوى الإبداع الأدبي – في أغراض شعرية وفنون أدبية بعينها مثل شعر المدائح النبوية بعد سبعة قرون على انتقال روح النبي عليه السلام إلى الرفيق الأعلى [حيث يكمن هنا مغزى الاعتصام بالماضي الذهبي والنموذج التاريخي]. ومثل الشعر الإشراقي [بطابعه المتعالي على الواقع ورفضه]. ومثل الأدب الملحمي

البطولي [بما هو خطـــاب تاريخي في رأي متذوقيه ، وبما هو خطـــاب مـــلحمي وقصصي تعويضي]. حيث لم تكن هذه الإبداعات الشعرية والســـردية إلا عوالم أو أشكالاً رمزية تواصلية ومعرفية ، تحفظ على الذات الجمعية تماسكها القومي من الانهيار ، وتعيد إليها وعيها بذاتها، وتؤكـــد تضـــامنها الاجتماعي . ومن اللافت للنظر أنه كلما تضخم شعور الذات القومية بالقهر والإحباط والحرمان ازداد تضخم الخطاب الملحمي – من حيث الحجم – وتضخمت معه وظائفه التعويضية .

المقاربة الثانية :

البنية المورفولوجية والدلالية الكبرى للملاحم العربية :

تســـعى هذه المقاربة إلى الكشف عن الهيكل البنائي العام أو الكلّي للملاحم العربية وسبيلنا إلى ذلك هو محاولة القيام بسبر غورها بحـــثاً عـــن بنيتها الداخلية المورفولوجية أو التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت الذي قامت على أساسه هذه السير الملحمية ، وتؤكد انتماءها إلى نســـق فني واحد، يخضع لقوانين ثابتة هي التي أعطت هذه السير خصوصـــيتها الأدبية باعتبارها "Genre" أدبياً متميزاً .. ومن المؤكد أن مثل هذه الدراسة تنطوي على مخاطرة كبرى قياساً إلى هذا الحجم الضخم لأشهر – ست سير عربية مطبوعة بلغت في طبائعها الحجرية حوالي 20000 صفحة [عشرين ألفاً] ، وسبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليـــلي تـــركيبي في وقت واحد ، غايته رد السيرة ، كل سيرة ، إلى وحداتهـــا أو مكوناتهـــا الأساسية التي تتألف منها ، ثم تقوم باستقراء طـــبيعة علاقاتهـــا عـــلى مختلف المستويات المورفولوجية أو التركيبية والدلالية معتمدين على مبدأي التوافق والتخالف بين العناصر بحثاً عن

النموذج الذي تخضع له البنية القصصية على مختلف مستوياتها ، اكتشافاً وتحديداً لقواعد الثبات الواردة في هذه السير والملاحم ، في نصوصها المدونة .

إن اكتشاف مثل هذا النموذج أو النمط لا يقدم لنا إمكانية تركيب عدد آخر من النصوص أو السير والملاحم على أساس التماثل العضوي والهيكلي [وذلك باستعمالات مختلفة لنفس النموذج ، والتأليف على منواله] وإنما تفسر لنا أيضاً آليات الحفظ والسرد عند رواة هذه السير الملحمية، بل آليات المتابعة عند الجمهور نفسه ، على الرغم من هذا الحجم والوقت الذي تستغرقه رواية كل سيرة على حدة [قد يصل إلى ستة أشهر تقريباً].

وسوف نقف في هذا المقام عند البنية الكبرى وعناصرها الثابتة في السير .. متجاوزين البنى القصصية الصغرى ، معتمدين على البنى الوسطى الهيكلية [الحزم القصصية] المترابطة دلالياً وتركيباً ، وتشكل فيما بينها بنية خاصة بها ، لكنها في الوقت نفسه – على المستوى التركيبي – جزء من نسق كلي أو بنية عامة هي البنية الكبرى للسيرة . هذه البنية الكبرى هي أقصى ما يمكن أن نتناوله في هذه المحاضرة وذلك للوقوف على القوانين التي تحكمها ، والعلاقات القائمة بينها . ونبادر فنقول إنها مكونة من سبعة عناصر أو وحدات وظيفية كبرى ، سنطلق على كل واحد منها " مرحلة " حتى لا يحدث لبس بينها وبين مصطلح عنصر بمعناه المعروف فولكلورياً أو بالمعنى البروبي [الوحدة الوظيفية عند بروب]، وقد آثرنا مصطلح مرحلة منعوتاً بـ الملحمية [المرحلة الملحمية] للدلالة على فترة أوفترات من حياة بطل السيرة أو الملحمة ، باعتباره بطلاً ملحمياً وسيرته تدور في فلك القصص الملحمي .

البنية الكبرى ، إذن ، هي مجموع هذه المراحل الملحمية التي تنطوي عليها كل سيرة أو ملحمة ، ومن السهل مطابقة هذا المصطلح – تركيبياً ودلالياً – بمراحل حياة الإنسان المعروفة عند علماء الاجتماع وعلم النفس باسم " دورة الحياة " [من المهد إلى اللحد]. ولما كان البطل الملحمي كائن إنساني في المقام الأول ، والسيرة سيرته، تترجم لحياته منذ مولده حتى وفاته ، طبقاً لمراحل محددة أيضاً ، فلا غرو أن نطلق عليها هنا " دورة حياة البطل الملحمي ".

ويجمل بنا ونحن نسعى إلى الحديث عن البنية العامة للملحمة أو الملاحم العربية أن نبادر بتحديد القواعد التي سنتبعها في تحديد أو تمييز المراحل الملحمية ، باعتبارها هنا بمثابة وحدات وظيفية كبرى ، تتكون منها بنية السيرة .. على اعتبار أن هذه القواعد تشكل في الواقع نظاماً توجيهياً [وتفسيرياً كذلك].

وسوف تبنى على النحو الآتي :

(1) إن هناك – في كل سيرة – ثلاث بنى أو مستويات لابد من سبر أغوارها جميعاً تمهيداً للوقوف على البنية السردية الكاملة والعميقة للسيرة .

(2) إن هذا البحث سوف يتوقف بداية عند مستوى البنية الكبرى ، التي تقضي – في غير هذا المقام – إلى البنى الأخرى .

(3) إن مصطلح " المرحلة الملحمية " هنا معادل لمصطلح وحدة وظيفية أو قصصية تكوينية أو قياسية ، ومجموع هذه المراحل يشكل البنية العامة أو الكبرى ، للسيرة ، ومن ثم فهي – أي المرحلة الملحمية – في هذا المستوى البنائي من التحليل تعد

الوحـــدة القياسية التي نرد إليها أفعال البطل الملحمي في مراحل حياته الزمنية .

(4) إن كل مرحلة ملحمية تعادل مرحلة تاريخية – طالت أم قصرت – ولكنها متميزة وحاسمة وفاصلة في حياة البطل – باعتباره فرداً ورمــزاً معــاً – هذه المراحل التاريخية هي – في آخر المطاف – مراحل وظيفية تكوينية في حيـــاة البطل باعتبارها معـــالم كبرى وثابتة على طريق بطولته الملحمية ، ولهذا لاغـــرو أن نطلق عليها – كما ذكرنا – مراحل *دورة الحياة الملحمية* .

(5) إن تحديد المرحلة [التاريخية أو الوظيفية] هنا يتم بناء على النتائج الـــتي تحدثهـــا المرحلة .. ومن ثم فالمرحلة القصصية أو الملحمية عـــبارة عـــن فترة تاريخية من حياة البطل ، يلعب خلالها إما دور الـــبطل الضـــحية ، وإما دور البطل الفاعل .. وهو دور – في الحـــالين – مؤثـــر سلباً وإيجاباً على مجريات الأحداث ، وسياق المرحلة ونتائجها ، كما سنرى وشيكاً .

ومـــن مجموع هذه المراحل تتكون البنية المورفولوجية الكبرى والمشتركة والثابتة بين السير والملاحم العربية جميعاً ، وأنها بنية – رغم تعـــدد طـــبقاتها – بسيطة ذات سمات أو عناصر قارة ، كماً وكيفاً، ومحدودة العدد، هذه المراحل المورفولوجية ، وقد أسميناها هنا مراحل ملحمية بمستوياتها الدلالية والتركيبية المتعاضدة، وهي كما استقرأناها:

(1) مرحلة الميلاد المبهر .

(2) مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية [المرحلة الهامشية]، وتحقيق الذات الفردية .

(3) مرحلة الاعتراف الاجتماعي ، وتحقيق الذات الاجتماعية.

(4) مرحلة الاعتراف القومي ، وتحقيق الذات القومية .

(5) مرحلة الاعتراف الديني ، وتحقيق البطولة الدينية .

(6) مرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني ، وتحقيق البطولة الكونية .

(7) موت البطل أو نهاية مقضية .

بالإضافة إلى مدخل تمهيدي سياقي [عن جيل أجداد البطل وآبائه] وخاتمة تأكيدية [عن جيل أبناء البطل وأحفاده].

قبل أن نتحدث عن هذه البنية العامة أو الكبرى ومكوناتها.. نبادر فنحدد المعايير الخاصة بتحديد المرحلة [باعتبارها وحدة وظيفية قياسية تحكم البنية الكبرى]:

(1) المرحلة وحدة زمنية في حياة البطل ، قياساً إلى سيرته ، ولكننا هنا لن نلزم أنفسنا بالوحدات أو المراحل العمرية المعروفة عند علماء النفس والتربية والاجتماع ، مما يضفي على المرحلة الملحمية هنا سمة دلالية أيضاً .

(2) المرحلة وحدة ملحمية دلالية قياساً إلى كامل السيرة أو [النص الكلي] الذي يترجم أو يؤرخ – على شكل قصصي – لحياة بطل ملحمي ، هذه الوحدة الدلالية قد تتكون من قصة واحدة طويلة نسبياً . وهذا نادر ، وقد تتكون من عدد من القصص المشتركة دلالياً، وهذا ذائع ، تكون في مجموعها أشبه بالمتتاليات القصصية .

(3) المرحلة تشكل نقلة نوعية وكمية متميزة ومصيرية في مسيرة حياة البطل ، فهي من هذه الناحية مرحلة وظيفية مثلما هي وحدة

دلاليـــة ووحدة زمنية أساسية ، ولأنها مرحلة وظيفية ، فلابد أن يكون محورها [وممثلها] البطل نفسه ، وليس غيره من جيل الآباء أو من جيل الأبناء .

(4) وهـــذه النقلة النوعية لن تتم إلا إذا قام البطل نفسه [منذ مولده حتى وفاته] بمواجهة إساءة باهظة أو تقويم افتقار جمعي أو تعويض نقص ...، ويترتب على هذه المواجهة – سلباً أو إيجاباً – وجود الجماعة ويتحدد مستقبلها [بما في ذلك البطل باعتباره جزءاً منها ورمزاً لها] إنه هذا النقص أو الافتقار على المستوى الاجتماعي ، والسياســـي ، والقومي والديني والكوني ، ويكون نجاح البطل في تقويم هذا الافتقار وتصحيح الإساءة وتعويض النقص ، على نحو حاســـم – إيذاناً بانتهاء هذه المرحلة أو تلك ، شريطة أن يكون الـــبطل بطـــلاً فـــاعلاً أما إذا كان بطلاً ضحية ، فلا يسعه إلا الاستسلام مؤقتاً ريثما يصبح بطلاً فاعلاً ، وعندئذ تنتهي المرحلة.

(5) كل مرحلة تبقى مفتوحة، ما لم يحسم البطل الموقف بصفة نهائية ، أي يعيد الاستقرار والتوازن ، وينجح في تقويم الافتقار وتصحيح الإســـاءة ومحو النقص ، ويقضي – بشكل كامل – على بواعث الشر في هذه المرحلة .. وعلامة ذلك أن يعقد هدنة مع خصومه فينتهي بذلك الشرّ أو ينتصر عليهم فيجبرهم على *تنفيذ " العقد" بصورة نهائية* . أما إذا نقضوا هذا العقد ، ونكثوا العهد مع البطل فسوف تبقى المرحلة عندئذ مفتوحة وقادرة على استيعاب الكثير مـــن الأحـــداث المثيرة والحروب الكبرى والمغامرات العجائبية الجديدة .. إلخ ، وهذا هو ما يفرق بين سيرة وأخرى ، من حيث الحجـــم .. إذ إن بمقدور القاص الشعبي أو الراوي أن يضيف ما

يــريد .. ومــا أسهل آليات الإضافة التي تقوم عندئذ على مجرد نقض العقد فقط على يد النمط البطولي الشرير أو أحد أعوانه .

وفيما يلي نتناول هذه المراحل الملحمية / القصصية الكبرى ، في حياة البطل الملحمي ، باعتبارها الأعمدة السبعة التي لا يقوم البناء أو المعمــار الفــني للسيرة ، أي سيرة ، بدونها ، على الإطلاق ، إلى جانب المقدمة السياقية ، والخاتمة الاختبارية التأكيدية ، وذلك في شيء من الإيجاز ، يمكن أن يسمح به المقام :

مدخل السيرة التمهيدي [جيل الآباء] :

[أو المقدمة السياسية]

هــذا المدخــل قد يأتي موجزاً ، من بضع صفحات كما في سيرتي حمزة وسيف ، وقد يأتي طويلاً في مائة صفحة أو يزيد ، كما هو في سيرة عنترة ، ذات الهمة ، بيبرس ، الهلالية ، ويكون بلغة هي مزيج مــن الــلغة الرمزية الموحية واللغة الإشارية المعلمة ، ويهدف مبدعو السير ورواتها – وظائفياً – من وراء هذا المدخل السردي إلى:

(1) تهيئة الجو العام للعملية السردية أو الحكي نفسه تهيئة نفسية وفنية ، وعظية أو دينية .

(2) تهيئة المتلقين أنفسهم ، نفسياً واجتماعياً وجمالياً .

(3) تعــريف بالبــنية القرابية وشبكة العلاقات والأنساق الاجتماعية والقيم الثقافية والمنظومات الدينية والأخلاقية السائدة في المجتمع للمجتمع الذي سيولد فيه البطل ، وللواقع التاريخي والسياسي، قــبل أن يولد البطل ، والزمان المتوقع " ظهوره " فيه وللبيئة أو

المكان الذي سيكون مركزاً لبطولاته التاريخية العسكرية وانتصاراته القومية اللاحقة، أي بعد مولده ، فهي من هذه الناحية سياقات شارحة خاج النص .

(4) أحياناً يستطرد المبدع فيروي قصة مماثلة لمشكلات النص الملحمي الأساسي ، وقضاياه .. وهذه القصة قد تكون دينية ، أو تاريخية ، مازال صداها أو مغزاها يتردد في الذاكرة الجمعية ، بما هي مشكلة اجتماعية أو سياسية ، لكنها في كل الأحوال مشكلة حادة ومحددة ، وتشكل "معادلاً موضوعياً " أو "دالاً " متقدماً أو رمزاً سيميولوجياً [بمثابة إنذار مبكر] بالغ القيمة، مهمته إلقاء بعض الضوء على المشكل الاجتماعي المحوري في السيرة . ذلك أن هذه المشكلة سوف تكون مماثلة تقريباً للمشكلات الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية السائدة التي تحول دون تحرير البطل الملحمي اجتماعياً من بداية حياته ، وتقف حجر عثرة في سبيل مستقبله وحريته ، فيقع عليه من جرائها ظلم عظيم وإثم كبير ، مما يشي بوجود عنصر إساءة بالغ أو افتقار شديد أو نقص خطير يهدد الجماعة ، في صميم وجودها ، وبذلك يقرر هذا المدخل ، منذ البداية ، أن ثمة استلاباً يعيشه المجتمع ، وتعاني منه الجماعة [وجود شر] . إن هذا المدخل يحدد الخطوط العريضة لشبكة القيم المتعارضة التي سيكون صراعها موضوعاً أساسياً للمشكل الاجتماعي أو السياسي المحوري الذي تطرحه السيرة –فيما بعد – وبالتالي يمثل هذا العنصر وظيفة الشر الرئيسي في متن السيرة على كل المستويات ، وخاصة الاجتماعية والسياسية .

(5) ينتهي هذا المدخل السياقي والإرهاصي بتوقع الخلاص ، وهي توقع مزدوج :

أ) توقع ميلاد البطل الموعود ، المخلص ، ...

ب) وتوقـع الأحـداث ، أي المسـتقبل الاجتماعي والسياسي والقومـي والديني والكوني الذي سوف يقوم بتحقيقه هذا البطل الموعود .

وغـني عـن القول إن التوقع هنا – بشقيها – توقع الميلاد وتوقـع الأحـداث – يعكس حلماً جماعياً بالخلاص ورغبة جماعية في الـتغيير ، على يد هذا البطل الذي لايزال في رحم الغيب ، لكنه – دون غـيره – هـو الذي سيعيد للجماعة الأمن والأمان ، وللحياة سعادتها وتوازنها واستقرارها . فضلاً عن أن هذه التوقعات ، تشير – فنياً – منذ الآن ، إلى تقديم البطل وتبئيره ، فيكون في بؤرة الأحداث، مـنذ البداية أي منذ مولده ، بل قبل مولده، باعتباره البطل / الحلم ، والمخلّص الذي تنتظر الجماعة ظهوره ، الأمر الذي يستحق أن يوضع تحت المجهر ، على حد تعبير جيرار جانيت .

وبمقدورنا أن نعد هذا المدخل بمثابة عرض للوضع الأصلي – كمـا حـدده بـروب – للجماعة ، ولكنه هنا وضع غير مستقر ، مضطرب ، غير متوازن ، اجتماعياً وسياسياً وعسكريا وقومياً .. إلخ، إنـه وضـع سلبي بكل المعايير ، وإلا فما معنى مجيء البطل المخلص والمنقذ ؟ ثمة تدهور في القيم الاجتماعية وانفلات في المعايير الأخلاقية، وتفـتت في البنى الاجتماعية والاقتصادية، وتشرذم في البنى السياسية القوميـة والعسكرية .. والبلاد محتلة أو واقعة تحت نير القوى الدولية المعاصرة . غير أن هذا الوضع ، يفترض وجود حالة سابقة عليه ، هي الحالة الأصل : التوازن ، الاستقرار ، النظام .

وبرغم أن هذا المدخل ، على غاية الأهمية دلالياً ، فإنه لا يمثل عنصراً تركيبياً أو مورفولوجياً .. ومن ثم افتقد قيمته الوظيفية.. وظل هناك قابعاً .. مجرد مدخل اختياري ، قد يطول كما هو الحال في سيرة عنترة [وقصة الصراع الرهيب الذي دار بين النمرود وإبراهيم] وقد يقصر فيصبح مجرد بضع صفحات ، كما هو مدخل سيرة الأمير حمزة العرب .

وفي ضوء ما سبق ، يمكن القول بأن هذا المدخل الحكائي الذي يعكس الوضع الابتدائي ، له قيمة " إرساء " معرفية ، ونفسية ، إذ يحدث العلم بها أثراً مثيراً للقلق والتوتر والاضطراب ، ولم يعد بالمقدور قبول النقص أو الاقتصار أو الإساءة والإثم العام ، وهو ما يسمح بعدئذ للأحداث بالتنامي ، إثر ميلاد البطل الملحمي ، باعتباره البطل الفاعل و" صاحب الوقت والأوان ".

1/2 مرحلة الميلاد المعجز:

سماتها : تحقيق توقع الميلاد .

- طفل غير مرغوب فيه لأسباب اجتماعية أو سياسية .
- إساءة ، طرد ، مغادرة أو رحيل .

غايتها : تبرير عملية الانفصال كفعل وكغاية ، حيث الاغتراب هنا يأتي تمهيداً لاكتساب البطل قيماً ثقافية واجتماعية وسياسية مغايرة لقيم الجماعة السائدة ، فيكون هو هو وليس هو هي حتى يتسنى له قيادتها نحو التغيير فيما بعد .

نوع الإساءة : الإثم العام الابتدائي [على المستوى الفردي].

النتيجة : بطل ضحية ، عجز تام .

2/2 - المرحلة الهامشية في حياة البطل :

[مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية وتحقيق الذات الفردية]

سماتها : - تأكيد هامشية البطل[مجهول النسب] واغترابه اجتماعياً .

- طفولة غير عادية جسدياً وانفعالياً وعقلياً .

- تدريب فروسي ونماء معرفي فطري أو سري .

- قتل نمط شرير تأكيداً لنجاحه في التدريب .

- قتل أسد باعتباره طقساً من طقوس العبور في السير الشعبية [مرحلة البلوغ] .

- منحه بعض الامتيازات المادية لشجاعته ، فيسمح له - كالأحرار - بالإنضمام إلى فرسان القبيلة عند شن الغارات على القبائل الأخرى.

- سيطرة الوجدان الفردي على سلوك البطل أو الوعي النسبي بالذات .

غايتها : اكتساب قيم مغايرة ووضعها موضع التنفيذ جزئياً .

نوع الإساءة : وقوع إساءة على المستوى الفردي والاجتماعي .

النتيجة : نجاح البطل نسبياً في تحقيق الذات على المستوى الفردي ولكنه لايزال بطلاً ضحية .

3/2 - مرحلة الاعتراف الاجتماعي بالبطل

أو مرحلة البطولة الاجتماعية وتحقيق الذات الاجتماعية:

السمات : – مجابهة عسكرية بين الابن البطل وأبيه .

– انتصار الابن البطل وأسر الأب [أوديب والتوحد في المعتدي].

– تعريف وتعارف بينهما .

– عودة ، اتصال ، اندماج والتحام بالجماعة الأصلية [القبيلة].

– تحقيق مرحلة البطولة الاجتماعية .

– عقد لواء الزعامة العسكرية للبطل من الآن فصاعداً .

– سيطرة الوجدان القبلي على سلوك البطل والوعي بالذات الاجتماعية .

نوع الإساءة : الإثم العام الابتدائي [موروث من المرحلة الأولى ، غير معترف بأحقية نسبه أو وجوده] .

غايتها : تحقيق الاعتراف الاجتماعي بالبطل ، وإزالة العقبات الاجتماعية التي أدت إلى طرده وانفصاله عن الجماعة من قبل .

النتيجة : نجاح البطل في تقويم الإساءة الفردية والاجتماعية، تحرير الذات الفردية والاجتماعية [معترف به من الجماعة] وبدون اجتياز البطل هذه المرحلة لا بطل ولا بطولة لاحقة .

4/3 مرحلة الاعتراف القومي

[البطولة السياسية وتحقيق الذات القومية]

سماتها : – تحقيق مرحلة البطولة القومية للبطل والجماعة .

– توحيد الصف العربي [بعد القضاء على مشكلاته الاجتماعية الداخلية].

– تحرير الوطن العربي سياسياً [بعد تحريره اجتماعياً في المرحلة السابقة] .

– تحقيق الذات القومية وتأكيد الوعي القومي لدى الفرد والجماعة ، على سواء .

– تحقيق البطولة القومية الجماعية ، عسكرياً وسياسياً .

– سيطرة الوجدان القومي على سلوك البطل والجماعة .

– بداية تماهي الجمهور في بطله الملحمي تعويضاً سيكولوجياً عن راهن جارح وواقع مهزوم .

نوع الإساءة : وقوع الشعب العربي تحت سيطرة القوى الكبرى العالمية المعاصرة [قبل الإسلام وحتى الحروب الصليبية والطوفان المغولي المدمر] .

غايتها : تقويم الافتقار السياسي وتصحيح الإساءة على المستوى السياسي والعسكري بسبب الوقوع تحت سيطرة القوى الاستعمارية العالمية إلى جانب تحقيق الاعتراف بالذات القومية .

النتيجة : نجاح البطل في تقويم الإساءة القومية ، طرد الاستعمار وتحرير الأرض العربية ، وتحقيق الذات القومية .

5/2 مرحلة الاعتراف الديني

[وتحقيق البطولة الدينية أو الانتصار للذات الدينية]

سماتها : – الدفاع عن الإسلام وأرض الإسلام [الجهاد في سبيل الله].

– العمل على نشر الإسلام بين الشعوب الوثنية .

– وصـول الـبطل ذروة الـبطولة الملحمية [عسكرياً وقومياً ودينياً] .

– في هذه المرحلة يزداد تماهي الجمهور في بطله الملحمي بسبب انتصاره للإسلام .

نـوع الإسـاءة : القضاء على دين الإسلام باعتباره عصب الوجود القومي والعقائدي للعرب .

غايتها : – تقويم الافتقار الديني ، وتصحيح الإساءة السابقة .

– تحقيق الاعتراف بالذات الدينية المتماهية في الذات القومية .

النتيجة : – نجاح البطل في تقويم الإساءة الدينية .

– رد العدوان عن الإسلام والدفاع عنه ونصرة أهله ، والعمل على نشره ، والاعتراف به باعتباره أعظم الأديان .

6/2 – مرحلة الاعتراف الكوني

[وتحقيق البطولة العالمية والإنسانية]

سماتها : – تحقيق انتصار ساحق للعرب [بعد هزيمة ساحقة أيضاً] على جميع الجبهات العالمية .

– آخر حروب وأعظم الانتصارات للبطل على جميع الأصعدة، سياسياً ، وعسكرياً ، قومياً ودينياً .

– تحقيق مرحلة البطولة العالمية أو الكونية أو الإنسانية والانتصار للخير المطلق .

– الاعتراف بالذات العربية عالمياً .

– حروبها كونية، عالمية ، يشترك فيها : الجن والإنس وإن كان العنصر المهيمن هو حروب السحر والكهانة وعلوم الأقلام [أبشع ضروب الشر] التي يسيطر عليها الجن الكافر والمردة والشياطين بزعامة إبليس .

– وصول أحداث السيرة إلى أوج ذروتها وقمة عقدتها وبراعة حبكتها في هذه المرحلة وفيها يتم إلقاء القبض على المُزّيف أو النمط الشرير الرئيس بالمعنى الاجتماعي والسياسي والقومي والديني والكوني للشر في السير أو الملحمة ، ثم الشروع في محاكمته كمجرم حرب .

– محاكمة النمط الشرير الرئيس وإعدامه أمام العالم يكون إيذاناً بانفراج أزمة الصراع والوصول إلى الحل الذي يحقق الخير على الشر بشكل حاسم ، في أطول الحروب شراسة وأكثرها ضراوة، وترمز محاكمته إلى الضمير الشعبي وهو يحاكم كل قوى الشر في الوجود .

– بموت النمط البطولي الشرير ، يكون قد آن الأوان للبطل الملحمي أن يستريح ، وأن يعود إلى مسقط رأسه ، للاستقرار النهائي .

– سيطرة الوجدان الإنساني [نصرة الخير والفضائل الإنسانية..] .

– في هذه المرحلة يصل تماهي الجمهور في بطله الملحمي أقصى درجات التماهي .

نـــوع الإساءة : – عدوان عالمي على العرب بقيادة البطل الشرير ، ويـــنجم عـــنه حدوث أقصى الإساءات الموجهة إلى العرب عسكرياً وسياسياً ودينياً معاً .

غايـــتها : – تقـــويم الإســـاءات السابقة جميعاً ، ولا يتحقق ذلك إلا بالقبض على النمط الشرير الرئيس وإعدامه باعتباره أس كل بلاء في الأمة داخلياً وخارجياً ، ورأس كل شر في الكون والوجود .

النتـــيجة : – نجاح البطل في تصحيح الإساءة وتقويم الافتصار الكوني [انتصـــار الخـــير عـــلى الشر بكل ضروبه ، داخلياً وخارجياً ، محلياً وعالمياً] ومن ثم تحقيق مرحلة البطولة الكونية ، ونجاح البطل في القبض على النمط الشرير الرئيس ، ومحاكمته ، وإعدامه ، يأتي تتويجاً لرسالة الـــبطل الإنســـانية ، ومراحل حياته البطولية ، الاجتماعية والقومية والديـــنية والكونيـــة ، وهي الرسالة التي وهب عمره كله تحقيقاً لها ودفاعـــاً عنها ، منذ بداية السيرة ، وليس في هذه المرحلة وحدها .. وغايته الكبرى أن يتجاوز بقومه وأمته عالم الواقع المثال ، والانتقال مما هـــو كائن إلى ما ينبغي أن يكون ، حتى يعود النظام إلى الكون ويتأتى الاســـتقرار والأمن والأمان في الحياة ، ويتحقق التوازن في الوجود ، فتنمحي الفوضى ويطمئن مجتمع السيرة .

7/3 موت البطل أو نهاية مقضية :

سماتها : – توقع الموت [نهاية مقضية] .

– عــزلة الــبطل [والتفرغ للعبادة أو طقوس العبور إلى العالم الآخر] .

– استشهاد البطل [أو مصرعه غيلة] .

– البطل الضحية .

نوع الإساءة : مصرع البطل الملحمي .

غايتها : – الفوز بالشهادة في سبيل الله [ذكر دنيوي ونعيم أخروي] وإقرار بالعجز البشري في مواجهة الموت وتأكيد حتمية الموت .

– الــبطل لا يهزم عن ضعف ، مهما كبر به السن ، فهو رمز النصر عند الشعوب .

النتــيجة : حــتمية الموت تعني حتمية هزيمة البطل مادام كائنا بشرياً ولكن الهزيمة هنا اختيار تمجيدي للبطل ، غير أنه اختيار من نوع آخر، فهــو على الرغم من فشله الدنيوي في اجتياز هذا الاختبار [مواجهة المــوت] فــإن استسلامه ومصرعه واستشهاده هو سبيله الوحيد إلى الفــوز في هذا الاختبار [حيث نجاحه فيه يعني فوزه بالجنة والخلود] وهــو – آخر الأمر – نوع من الرضا بقضاء الله وقدره .. والإيمان بالعالم الآخر ، اتساقاً مع قيم الذات الدينية .

[ملاحظــة] : [الــبطل المــلحمي يقتل وهو في كامل قواه الجسدية والعقلية والنفسية ، فهو بطل لا يشيخ ، ولذلك لا يقتل أو يصرع إلا غدراً .. لأن هزيمته المباشرة هزيمة لجمهوره] .

– خاتمة السيرة [جيل الأبناء]

[النهاية التأكيدية]

هذه حلقة من حلقات السيرة مهمة ، ولكنها اختيارية ، مثلما

هي اختيارية أو تأكيدية لأنها ليست حلقة أو وحدة وظيفية ، فالبطل قد مات بالفعل ، ومن ثم لم يعد له دور فاعل أو حتى دور الضحية . في هذه الخاتمة تتلخص رسالة هذا الجيل فيما يلي :

– عقد ضمني بين أبناء البطل والجماعة للتأكيد على مواصلة رسالة البطل .

– يتجلى ذلك العقد في الثأر للبطل الشهيد – أولاً – من قائليه ثأراً تاريخياً ، يؤكد أن أبناء البطل ، هم كل أبناء الأمة ، ومن ثم فالثأر هنا غاية قومية [وهو أمر من شأنه أن يطمئن الجمهور على أن العدالة لابد أن تأخذ مجراها ، وتؤكد لهم حتمية انتصار الخير على الشر] ، وأن أبناء البطل وأحفاده جديرون بكفاحه وميراثه ، وقادرون مثله على تقويم أي افتقار أو نقص أو إساءة على المستوى الاجتماعي والقومي والديني والإنساني ، وبذلك يستمر البطل – بعد موته – بفعاله وفضائله والقيم التي يمثلها ، وتتواصل رسالته ، وبذلك لا تعود الحياة إلى الوراء .

– تأبين البطل [شعراً] – وأحياناً إعادة دفنه – ضمن مراسم وطقوس انتقالية مهيبة تليق بهيبة البطل والبطولة ، ويحضره الملوك والقادة والسلاطين والخلفاء [وداع الأبطال] .

أنماط العلاقات التي تنتظم على أساسها مراحل البنية الكبرى للسيرة :

ثمة نوعان من العلاقات تنتظم على أساسهما وحدات السيرة، أي مراحل بنيتها ، هي العلاقات المنطقية ، والعلاقات الزمنية .. إذ إن كل مرحلة من هذه المراحل [الوظيفية أو الملحمية] السبعة تتنامى

مـــن المرحـــــلة السابقة عليها تبعاً لضروريات منطقية ، هي في نظر المتـــلقي تعـــني علاقة أكثر قوة كما يقول تودوروف .. مما يؤكد أن مراحل القص الملحمية أو الوظيفية هنا متماسكة ، مترابطة ، متماسكة بارتــــباط اللاحق بالسابق عليها ، وهي في تماسكها وترابطها على هذا الــــنحو تفــرض منطق بنيتها ، ذلك أن منطق البنية يكمن في منطق ترابطها، علينا فقط أن نلاحظ أن هذا التتابع السببي أو المنطقي يخفي وراءه – في السير – التسلسل الزمني .. وكلاهما – السببي والزمني – همـــا اللذان يحكمان بنية السيرة.. علينا أيضاً أن ندرك أن الزمني كـــثيراً ما يختلط بالسببي ، بسبب نزوع الفكر الإنساني إلى التوق عن الأســـباب ، كما يقول رولان بارت .. واعتماداً على منطق التطور الشـــكلي ، نقـــدم فيما يلي الترابط السببي والزمني لمراحل السيرة ، بادئين من نهاية الأحداث أو آخر المراحل الملحمية السبعة للسيرة .

(1) مـــوت البطل بعد انتهاء رسالته الملحمية لأنه [أو عندما] نجح في تحقيق الذات الكونية الإنسانية .

(2) وهـــو قـــد نجح في تحقيق الذات الكونية لأنه [أو عندما] نجح في تحقيق الذات الدينية .

(3) وهـــو قـــد نجح في تحقيق الذات الدينية لأنه [أو عندما] نجح في تحقيق الذات القومية .

(4) وهـــو قـــد نجح في تحقيق الذات القومية لأنه [أو عندما] نجح في تحقيق الذات الاجتماعية .

(5) وهو قد نجح في تحقيق الذات الاجتماعية لأنه [أو عندما] نجح في تحقيق الذات الفردية .

(6) وهـــو قـــد نجح في تحقيق الذات الفردية لأنه [أو عندما] نجا من موت محقق [مادي ومعنوي] .

(7) وهو قد نجا من موت محقق لأنه " الطفل الموعود "، ولابد للتوقعات أن تتحقق باعتبارها – عندئذ أحلام المجتمع المتذوق للسيرة أو الملحمة .

المقاربة الثالثة

البنية المضمونية – قراءة وظيفية :

نعني في هذه الفقرة ، بقراءة البنية المضمونية للسير والملاحم العربية، ضمن سياقها التاريخي والتداولي والوظائفي ، وما تنطوي عليه من قضايا معلنة أو مضمرة تحدد قصدية النص وتفصح عن " المعنى التاريخي " للسيرة ، وهي عينها القضايا التي يفنى البطل عمره في تحقيقها باعتبارها قضايا الجماعة أساساً ، وسواء أكانت هذه القضايا فردية أو جمعية ، ذاتية أم موضوعية ، فهما في النهاية يتماهيان معاً في كل واحد ، وإن لم يخل ترتيبهما المورفولوجي على هذا النحو من دلالات وظيفية – بالمعنى الأنثروبولوجي – وهذا الكل الواحد هو الذي يعطي كل سيرة – على حدة – تمايزها الموضوعي عن غيرها من السير ، ويميزها كذلك تداولياً في المجتمع العربي .. ويشير – في الوقت نفسه – إلى ما هو مسكوت عنه في الثقافة الرسمية المهيمنة أو السائدة آنذاك . وقد شاء الوجدان الجمعي لبطله الملحمي أن يحقق ذاته الفردية والقومية ، من خلال ما هو ذاتي وما هو موضوعي ، فإذا انتهى البطل من تحقيق ذاته الفردية ثم الاجتماعية شرع يقود الجماعة نفسها لتحقيق ذاتها القومية والدينية والإنسانية تحقيقاً بطولياً [ملحمياً] .. ليس لأن تحقيق الذات الاجتماعية هو البداية المنطقية لتحقيق الذوات الأخرى ، فحسب ، بل لأن تحقيق الذات الفردية أو الاجتماعية يصطدم هنا بما يعرف

بقيم الثقافة المضادة – على مستوى المجتمع – أو ما يمكن تسميته بقضايا التحرير الاجتماعي التي تحول دون التحرير السياسي ، ومن ثم تقف عقبة كأداء في سبيل تحرير وتحقيق الذات القومية ، سياسياً ودينياً وإنسانياً .

وفي إيجاز شديد يمكن تحديد قضايا التحرير الاجتماعي للبطل والجماعة في الملاحم العربية على النحو التالي :

(1) سيرة عنترة ، وقضية تحرير الفرد .

(2) سيرة حمزة ، ومشروعه الحضاري [وعقدة البداوة] .

(3) سيرة الأميرة ذات الهمة ، وقضية أو مشكل تحرير المرأة .

(4) سيرة الهلالية ، ومشكل هيمنة الذات القبلية سياسياً .

(5) سيرة الظاهر بيبرس ، وتحقيق مجتمع الكفاية والعدل .

(6) سيرة سيف ، ومشكل تحرير العقل العربي من هيمنة الموروث الخرافي والأسطوري .

فإذا ما انتهى البطل الملحمي – كل في سيرته – من تحقيق ذاته الفردية والاجتماعية وتحريرها على أي من هذه المستويات التي تفسّر لنا سر أسرار تعدد الملاحم العربية [أي لتعدّد القضايا والمشكلات الاجتماعية أو المعوقات الداخلية التي كانت سبباً في هزيمة الذات القومية] انصرف – البطل – بعد ذلك لتحرير وتحقيق الذات القومية سياسياً ودينياً وإنسانياً فيما يعرف باسم قضايا المصير المشترك في الملاحم العربية جميعاً ، بعد أن انكفأت – إبان عصر تأليفها أو تكاملها في العصر المملوكي – على ذاتها إثر هزيمتها أمام المغول ، ومن قبل أمام الصليبيين ، ومن بعد أمام العثمانيين ، فضلاً

عـن تولّـي المماليك مقدرات أمرها سياسياً وعسكرياً واقتصادياً .. نـاهيك عـن ضياع دولة الإسـلام في الأندلـس إلى الأبد،.. إنها المخيـلة الشـعبية ، لا تتغنى بهزائمها ، ولكنها تشـرئب بأبصارها وبصائرها إلى عصور البطولة العربية الإسلامية تجترها سردياً وملحمياً، إنـه الهـروب إلى ماض ذهبي ، من حاضر جارح ، محيط متشرذم ، مـنهزم ، داخـلياً وخارجياً على السواء .. وعدو دائم متربص بها ، سواء أجاء من الشرق المجوسي أو التتري أم جاء من الغرب البيزنطي أو الصليبي .

ولتسـمحوا لي بـالوقوف قليلاً عند ثلاث من هذه السير ، بشيء من التفصيل ، بقدر ما يسمح به وقت المحاضرة .

سيرة عنترة وتحرير الفرد :

ليس محض مصادفة أن تكون أول قضية اجتماعية تواجهنا هي قضـية تحرير الإنسان العربي أو بالأحرى الذات الفردية من كل نير طـبقي أو اجتماعي إذا شئنا تحرير الذات الجمعية ، وهي القضية التي طرحتها أقدم ملحمة لدينا ، وهو أمر لـه مغزاه ، وهي ملحمة عنترة بـن شـداد التي تتمحور حـول قيمة الحرية ومفهومها ، في الثقافة القومية ، على مستوى الفرد والجماعة .

جوهـر القضية في الملحمة يكمن إذن في الحرية . وهي قضية اجـتماعية لا تهم الإنسان العربي استجابة لحوافزه الشخصية والقومية فحسـب بـل تهم الإنسان بعامة، في كل مكان وزمان ، وهنا تكمن الحوافـز الإنسانية لهذه الملحمة . وعند هذا المضمون توقف كثير من الباحـثين ، حتى قال بعضهم إنها " تعتبر بحق أول صرخة فنية يطلقها

الضمير الإنساني في عمل أدبي [شعبي] كبير ضد الاضطهاد الاجتماعي".. وضد قيم العبودية ، وضد قيم التفرقة العنصرية ، في الثقافة العربية السائدة – قبل الإسلام – لتؤكد أن البشر سواء بغض النظر عن ألوانهم وأصولهم العرقية والدينية .

لم تكن هذه القضية – كما هو الحال في الملاحم الأخرى – مجرد قضية فرعية تنتهي باعتراف الجماعة بالبطل والتحامه بها [وهي سمة من سمات التشخيص الفني للبطل الملحمي] وقد انتفى حينئذ عامل التوتر والصراع بين البطل وجماعته لينطلقا معاً في سبيل تحقيق القضايا المحورية الأخرى ، وعلى رأسها التحرير القومي . أما في هذه الملحمة، فسوف يظل الصراع والتوتر قائمين طوال الملحمة بين الثقافة السائدة والثقافة المرجوّة ، أي بين عنترة وقومه ، كلما لاحت لهم بادرة الاستغناء عنه ، وهي إشارة على غاية الذكاء من المبدع الشعبي، يسوقها – عبر الأحداث – بين الفترة والأخرى تحقيقاً لهذه القضية وتأكيداً لهذه القيمة ، في قالب ملحمي رائع .. بحيث لم تعد قضية فردية بل قضية جمعية .. لتنتهي بنا في النهاية ، نهاية الملحمة ، إلى أن تحرير الفرد هو العامل الأول في تحرير الجماعة، كما تؤكد لنا أن تحرير الذات الفردية هو المقدمة المنطقية والحتمية لتحرير الذات العامة القومية.. وأن لا حرية للجماعة نفسها إزاء أعدائها بغير حرية أفرادها، إذ لابد من تحرير الفرد داخلياً أولاً حتى يتمكن من المساهمة في تحرير المجموع خارجياً أو بتعبير معاصر إن الحرية الاجتماعية هي المقدمة الطبيعية للحرية السياسية والإطار الصحيح لها، وهي قضية كانت ولاتزال أخطر قضايا الإنسان العربي في ثقافته القومية عبر تاريخه الطويل .

ولعـل جمهـور السيرة يعرف جيداً أن عنترة قبل تحريره ظل يحقـق لقومـه الأمجاد والبطولات ، ويحرز لهم الغنائم والثروات حتى اغتنى السادة من بني عبس بسيفه لا بسيف غيره " غنى لا فقر بعده" عـلى حد تعبير السيرة ، فماذا كان نصيبه من كل هذا ؟ كان " ربع سـهم يلقي إليه على سبيل الهدية " كما تقول السيرة ، في حين كان نصـيب الفرد من السادة ثلاثة أسهم كاملات ، مقاتلاً كان أو غير مقاتل ، صغيراً كان أو كبيراً .. يأخذها حقاً مشروعاً له مادام واحداً من هؤلاء السادة ، طبقاً لمعطيات الثقافة القائمة آنذاك . وبالرغم من ذلك ، فإن هؤلاء السادة ، في ظل التركيب الاجتماعي العام والثقافة المهيمنة لم يشاءوا أن يحققوا لهذا الفتى الطامح سوى المزيد من الشعور بـالجور والاضطهاد والقهر الاجتماعي ، فلا يقبل أبوه أن يعترف به ولا يقـبل السـادة أن يعترفوا بحريته وإنسانيته ، خشية العار الثقافي الذي تلحقه بهم القبائل العربية في الجزيرة العربية آنذاك . وكان عنترة يرى في ذلك أبسط حقوقه الاجتماعية والإنسانية [المدنية] لكنه أيضاً وفي ضـوء المعطيات الاجتماعية والثقافية السائدة كان يعلم أن تحقيق حريتـه بـين قومه عن طريق السلم سراب لا طائل وراءه .. وكان بمقدوره أيضاً أن يكون واحداً ممن يشكلون جبهة الرفض الاجتماعي في عصره – أعني الصعاليك ، وجلهم مثله من أغربة العرب – فيغير على قومه بالسيف .. اللغة التي يتعاملون بها معه .

ولكن المبدع الشعبي – هذا العبقري المجهول – الذي يعلم أن الحرية لا توهب والذي يعي جيداً أن البطل الملحمي بطل إيجابي عليه أن يسعى لتغيير الثقافة السائدة حتى يتسنى له الالتحام بالجماعة. هذا القـاص ، عـرف كيف يربط بطله بسادته الذين جحدوا امتيازه في

سـبيلهم ، وعلى نحو يجبرهم على الصدام [الثقافي] معهم .. عندئذ ظهرت في حياته صاحبةُ عبلة ابنة عمه – رمزاً للإنتماء ، والتحرير ، والـثقافة المنشـودة – فكـان أن ازداد إصـراراً على رفع القهر الاجتماعي عنه ، غير أنه اضطر إلى المهادنة مع قومه ، ولكن إلى حين، فـلزم موضعه وحجمه كما أرادوا له أو بالأحرى كما فرضته الثقافة السـائدة ، وذلك في مشهد درامي أسيف يعد بمثابة وثيقة استسلام قدمتها في لحظة يأس نفس حرة أمام صلابة وغباء الثقافة المهيمنة .

ويشرع القاص الشعبي حينئذ في التصاعد بالأحداث والوقائع بين السادة من بني عبس ، وغيرهم من القبائل الأخرى أو بين الثقافة السـائدة والـثقافة المرجوة . وهي أحداث ووقائع تم انتخابها بذكاء وغايـتها وضـع مقياس أو معيار ثقافي آخر يتحدد في ضوئه مفهوم الحرية الاجتماعية ومن ثم السياسية دون اعتبار صدفة المولد واللون أو العـرق والطـبقة وهمـا المقياسان التقليديان للمفاضلة بين الناس في المجتمعات المتخلفة والثقافات العنصرية . وهذا يعني أن المجتمع الشعبي الذي أنشأ وتذوق هذه الملحمة قد آثر منذ الصفحات الأولى أن يضع معيـاراً ثقافياً آخر ، يتحدد في ضوئه مفهوم الحرية ، ومعنى الأحرار كمـا ينشـدهم في مفهوم مضاد للمفهوم السائد والمتوارث آنذاك للحرية والاحرار من وجهة نظر سادته [الثقافة المهيمنة]. وإذا الحرية عند هذا المجتمع الشعبي مسؤولية والتزام خلقي أمام المجموع ، وأمام الفـرد الحر نفسه .. وبقدر ما نقدم في سبيل النفع العام تكون حريتنا ويكـون أحـرارنا .. إن الشرف إذن ، في نظر أصحاب السيرة ، لا تكفي فيه الصدفة التي تجعل من إنسان " شريفاً " أي ، سيداً حراً لمجرد أنـه يـنحـدر – مصادفة – من صلب إنسان ذي مال أو مكانة أو

نفوذ، وإنما تفصل أحداث الملحمة ووقائعها – فيما تحدث من مواقفها وأحداثها من مفارقات – شرفاً آخر يأتي عن طريق السمات المتكاملة، هي الدليل الحقيقي على الجدارة بالانتساب إلى معاني التفاني والسمو ، فالحر – في الثقافة المنشودة – مجموعة سمات تتوافر في نفسه الإنسانية وليس مجموعة علاقات تحدثها المصادفات وتكونها ثقافة عنصرية ، وكان عنترة يمتلك من تلك السمات ما يؤهله – لو أنصف القوم – لمكان الصدارة من قومه . وقد انتهى الأمر كما ذكرنا إلى أن لزم عنترة مكانه بين العبيد ، في موقف سلبي ، رافضاً أن يشارك في الحياة العامة وفي تحمل أعبائها وطبيعي أن من لا حقوق له لا مسؤولية عليه ، ولا واجبات بغير حقوق ، أليست هي تلك طبائع الأشياء ؟ أو هكذا ينبغي أن تكون ، إذ ليس من حق هذا المجموع السيد أن يطلب من فرد من أفراده الدفاع عنه والمشاركة في حمايته وهو ينكر عليه أبسط حقوقه ، ومن بينها حق الانتماء الاجتماعي الحرّ إليه .

ولما كان المبدع الشعبي يعلم بل يسعى إلى تحرير بطله الملحمي عن سبيل النفع العام ، يؤديه للجماعة ، كقيمة ثقافة مرجوّة فإنه يشرع في تصعيده للأحداث حتى يصل بها إلى ذروة ملحمية نادرة وفريدة ، ومن ثم يهيىء لبطله الفرصة التي يترجم فيها عن مفهوم الحرية الفردية وعلاقتها بالنفع العام ، وذلك عندما أغار على الحمى ، حمى بني عبس ، مغير ، ضعفت أمامه إرادة السادة الأحرار – بثقافتهم المهيمنة ، وعجزت عن صده ، ولم يجدوا خلاصاً لهم إلا في عنترة الذي آثر الوقوف بعيداً عن أرض المعركة ، وقلبه يتقد أسى وحسرة ، بينما السادة الأحرار يفرون من أرض المعركة ، وتنهب أموالهم

وتسبى حرائرهم حتى افتضح أمرهم أو كاد ، وكان هذا الحوار العبقري بين عنترة والأمير شداد في مشهد ملحمي ذي مغزى ثقافي رائع لا يظهر فيه عنترة بحريته فحسب بل يسعى لتأكيد هذا الاعتراف على مستوى القبيلة من خلال استلحاقه بالنسب ، وموافقة قومه على اقترانه بعبلة رمزاً عملياً لهذا الانتماء والتحرير على مستوى مجتمع الجزيرة العربية كله بما في ذلك عرب المناذرة وعرب الغساسنة.

ونعرف بعد ذلك أن عنترة يخوض الحرب من أجل الجماعة وقد أصبح لديه ما يبرر حتى استشهاده من أجلها ، وكدت أنقل هنا هذا المشهد بحواره العبقري ، لولا أن يطول بنا الأمر ، وحينئذ نقع في المحظور الذي يعبر عنه المثل الشعبي القائل " أهي سيرة ؟" ولكني آثرت أن أفصح عن مغزى هذا الحوار ومضمونه الثقافي ، وأهمية أن يكون الفرد "منتمياً " في الثقافة .. وهذا المضمون هو أن تؤمن الثقافة السائدة آنذاك بأنه لابد من تحرير الفرد أولاً ، حتى يتمكن من المساهمة في تحرير المجموع ، "حتى إذا حارب في صفهم لا يهاجمه شعور الإنسان المرتزق أو العبد الذليل ، وإنما يغمره إحساس المواطن الحر ، والمناضل الشريف "، الذي لديه ما يدافع عنه ، ويستحق شرف الموت دونه . وحينئذ لا يقول قائل من أبناء هذه الثقافة كما قال عنترة يوماً ما قبل تحريره مقولته الشهيرة التي جسدت هذه السلبية الثقافية المقيتة التي تدهم الشعوب إبّان المحن الكبرى . هذه المقولة التي جاءت على لسان عنترة : "ما قيمة أن ينتصر قومي أو ينهزمون ؟ إنني غنيمة في الحالين ! إنني عبد هنا أو هناك !!" أي في النصر والهزيمة على السواء. *وتلك هي ذروة الهزيمة النفسية للشعوب ورمز إدانة للثقافة العنصرية السائدة* ، فـإذا ما كان هذا هو إحساس الفرد نحو الجماعة التي

ينتمي إليها نحو نفسه وقومه ، نحو ذاته الخاصة والعامة فتلك هي قمة الضياع والفناء للفرد والجماعة على السواء .

وبهذا تكون ملحمة عنترة أولى ملاحم الحرية في الثقافة القومية المشتركة وتجلياتها الإبداعية في تراثنا الشعبي العربي [الفولكلور القومي]، بعبارة أخرى ، لابد من تغيير قيم الثقافة السائدة ، إذا كانت تقوم على التفرقة العنصرية .. وهذا ما جاء به الإسلام – لحظة انبثاقه التاريخية – على نحو ما نعلم ، ولكن إلى حين!

سيرة الأميرة ذات الهمة وقضية المرأة :

تقع في خمسة آلاف صفحة تقريباً ، وقد جعلت قضيتها الاجتماعية تتمحور حول تحرير المرأة العربية ، بكل ما يعنيه التحرير من معان وتبعات . وقبل أن نشير إلى هذه القضية علينا أن نتذكر ما منحه الإسلام للمرأة من حقوق .. تُعدُّ في عصرها – ولاتزال – ذات مرجعية دينية سماوية ، ولعل من يعود إلى طبقات ابن سعد في الجزء الخاص بالنساء أو بلاغات النساء لابن طيفور ، سوف يتأكد تاريخياً من أمرين : أولهما حرية المرأة وحقها في التعبير ، والآخر دورها الإيجابي في بناء المجتمع المسلم بمعايير ذلك الزمان الثقافية ، وهو دور عماده الخلق الكريم وطلب العلم .وكان يمكن لهذا الدور الإيجابي الذي هيأه الإسلام للمرأة أن يؤتي أكله لولا عصور الاضمحلال والتخلف التي فرضتها الثقافة الرسمية آنذاك ، وهي عصور ساد فيها جهل شديد ، وشاعت فيها مفاهيم كثيرة خاطئة عن الإسلام ، وقد راج في هذه العصور القول بأن الإسلام يفرض على المرأة أمراً ثقيلاً ، نفسياً ومادياً ومعنوياً ، ويلزمها لزوم بيتها ، لا تفارقه إلا قبرها ،

وعندئذ تم حجب المرأة من الحياة العامة الاجتماعية ، وساعد على هذا سيادة أصناف الترك والمغول وغيرهم من الأجناس الأجنبية آنذاك التي أضحت مقدرات الأمور العربية ، من الناحية العملية ، في أيديهم. وهي أصناف تعودت أن ترى في المرأة متاعاً يشتري ويباع ويحفظ في البيوت ، إنها إذن ردة جاهلية ، وعودة إلى وأد الأنثى ، وإن كان الوأد هنا معنوياً .. والحق أن هذه الردة لم تكن تخص المرأة وحدها فيما عرف باسم نظام الحريم ، بل كانت ردة ثقافية - باركتها الثقافة العالمة - في كثير من المبدىء والقيم والأفكار الاجتماعية والإنسانية التي جاء بها الإسلام .

والمهم أنه ما نكاد نصل القرن الرابع الهجري - بل ربما قبل ذلك - حتى يمكن أن نقول إن مجتمع الحرائر قد انتكس ، وحل محله مجتمع الجواري بخصائصه المعروفة .. وقد أضحت المرأة العربية الحرة حينئذ ظاهرة سلبية أو طاقة مُعَطَّلَةً ومُعطِّلة ، تعوق تقدم الذات العامة .. ولا تساهم في نهضتها على نحو ما أراد لها الإسلام . وهذه الظاهرة الاجتماعية الخطيرة لم تكن مقبولة في المجتمع الشعبي [حيث تشارك المرأة في العمل] ومن ثم تصدى لمعالجتها في أكبر ملاحمه الشعبية على الإطلاق [التي تتباهى مكتبة المخطوطات في جامعة جوتنجن الألمانية بامتلاكها النسخة المخطوطة منها في ست وعشرين ألف صفحة]. وقد وقفت هذه الملحمة عند هذه الظاهرة وعكستها بكل تفاصيلها ، وفي الوقت نفسه شرعت - في سبيل الحل - تعيد للأذهان صورة المرأة العربية ، كما ينبغي أن تكون - في الثقافة الجديدة - عنصراً فعالاً وإيجابياً ، وكما أراد لها الإسلام نظرياً وعملياً في عصر الرسول والقرون الإسلامية الأولى .

وفي ضوء هذا المنطلق ، شرع المبدع الشعبي يناهض مجتمع

الحريم الذي فرضته الثقافة المهيمنة ؛ ليرسي مكانه تقاليد مجتمع الحرائر – كما تنشده الثقافة المرجوّة – متوسلاً في ذلك بانتخاب الأميرة ذات الهمة "وهي فاطمة العامرية التي ينتهي نسبها إلى بني كلاب بن عامر بن صعصعة " بانتخابها بطلة ملحمية ، بكل ما للبطل من خصائص وسمات فنية وموضوعية ، وهو أمر لم يتم عبثاً كما سنرى"، وجعلها تحمل أفكاره وتنادي بها وتدعو إليها ، لتنطلق بعد ذلك – أي بعد إعادة البناء الثقافي – بطلة قومية تلعب دورها البناء في صنع الثقافة والحياة كما ينبغي أن يكون .. وتساهم في بناء مجتمعها.. ومن هنا تتمثّل جانب الريادة في الملحمة الرائعة التي لا نظير لها بين ملاحم الشعوب ، وهذه هي *أول مرة تصادفنا في تاريخ الملاحم العالمية والعربية أن تعهد ملحمة شعبية ببطولاتها الملحمية إلى امرأة* ، وهذا يعني في بساطة اعترافاً صريحاً ومباشراً يقدمه الإبداع الشعبي – على المستوى اللفظي أو الإبداع – نصاً أدبياً إشارياً يؤكد – على المستوى الدلالي والرمزي .

هذه هي رؤية المجتمع العربي في إبداعه الشعبي للمرأة العربية..
ودون أن ندخل في أحداث ووقائع هذه الملحمة العظيمة علينا أن نقفز إلى النتائج مباشرة، وهي نتائج تمثلت في أن المرأة العربية ليست قادرة فحسب على المساهمة في صنع تاريخ بلادها من خلال صناعة الأبطال ، إن جاز هذا التعبير وهي الصناعة التي تنفرد بها المرأة الأم ، بل إن المرأة العربية كفاء الرجل ، على المساهمة بشخصها في "صناعة التاريخ القومي"، ومن ثم لم يكن أن تجمع الأميرة ذات الهمة بين هذين الدورين معاً ، في ملحمة تجمع لأول مرة بين بطلين ملحميين في عمل واحد ، فكانت الأميرة وراء ولدها الأمير عبدالوهاب حتى جعلت منها بطلاً ملحمياً يشاركها همومها الاجتماعية والقومية ، وهو أمر له

مغزى المشاركة بين الرجل والمرأة ، ثم كان دورها الملحمي العظيم ، كذلك في جهاد الدولة البيزنطية أثناء حرب الثغور المعروفة في التاريخ.

ومما هو جدير بالذكر أن تقوم هذه السيرة على أمرين : تحرير العقل ، وتحرير النفس معاً .. وجاءت الأميرة ذات الهمة رمزاً دالاً على هذا التحرير ، تأكيداً لحقها الاجتماعي والإنساني ، وتحقيقاً لدورها في صنع الحياة ، ومرة أخرى يبقى للمتخيل السردي دلالاته على مستوى الواقع والثقافة القومية .

الملحمة الهلالية بين النزعة القبلية والنزوع القومي:

لننتقل ، الآن ، إلى ملحمة بني هلال ، التي تأتي نسيجاً فريداً في بنائها ومضمونها ومغزاها ، ودلالتها الكلية بين الملاحم العربية جميعاً، ووجه التفرد والغرابة يتمثل بإيجاز فيما يلي:

أولاً : إنها تحكي الصراع القبلي – لا القومي – أو تصدر من عصبية جاهلية ، فكيف تأتي هذه الملحمة الإسلامية لتقف عندها من جديد ؟!

ثانياً : إن جوهر الصراع الملحمي فيها داخلي لا خارجي ، والأطراف المتصارعة فيها أطراف عربية إسلامية ، بينما جوهر الصراع في السير والملاحم العربية الأخرى يتمثل أساساً في الصراع الخارجي بين العرب وأعدائهم الطامعين فيهم .

ثالثاً : ثم إذا نظرنا إليها بمقياس البطولة الحربية القائمة على السيف ، هالنا أن أبا زيد الملحمي في السيرة ، لا تعقد له البطولة

العسكرية في أشهر حلقاتها ، وهي " التغريبة " بل تكون من نصيب دياب بن غانم أبعد الأبطال عن تعاطف القاص والجمهور معاً .. وبسيفه لا بسيف أبي زيد يتم حسم المعارك الداخلية جميعاً .

رابعاً : من المعتاد ، في سائر الملاحم والسير الشعبية ، أن يُشَيَّع الخصومُ – ساعة مصرعهم – بالشتائم والذهاب إلى الجحيم وحرق جثثهم .. إلخ ، ويكون يوم مقتلهم يوم عيد عند أبطال الملحمة.. أما في هذه الملحمة فالأمر مختلف تماماً ، وعلى سبيل المثال : سوف نرى أن الزناتي خليفة أكبر خصوم الهلالية على الإطلاق والذي لقي مصرعه بحربة دياب بن غانم لم يكن ليستحق تلك النهاية الأسيفة باعتراف الجموع الهلالية كلها ، فيبكونه جميعاً ، وقد شادوا له قبراً عظيماً إحياء لذكراه وتكريماً لمثواه ، ولم يكن المبدع الشعبي يصدر في ذلك من نخوة تمليها خلائق الفروسية مثلاً ، بل حدث ذلك إيماناً منه بأن الزناتي عاش بطلاً ومات شهيداً بكل ما تعنيه الشهادة في الإسلام وفي المجتمع الشعبي على السواء ، ومن يقرأ ذلك الحوار العبقري الذي دار بين أبطال بني هلال ساعة مقتل الزناتي .. أو يتأمل ذلك التعاطف الرائع من المبدع الشعبي وجمهوره نحو الزناتي يكاد يعتقد أن الزناتي – خصم الهلالية – هو بطل الملحمة الأول .. وهذا، مرة أخرى ، أمر ما تعودناه في سائر ملاحمنا .

خامساً : وأخيراً ، ما هي ثمرة النصر الملحمي التي انتهى إليها الأبطال العرب أنفسهم ، بعد سنوات طويلة من الصراع والحرب والدمار ؟

كلنا يعلم أن ثمرة النصر الملحمي ، تعني أن ينتهي البطل

الملحمي من تحقيق رسـالته الاجتماعية والقومية المنوطـة به . ولكن الـثمرة الوحيـدة هنا – إذا جاز لنا أن نسميها ثمرة – هي أن دمر أبطـال الملحمة – من العرب – جميعاً أنفسهم بأنفسهم ، وانتهى بنا الأمر إلى تلك النهاية الأسـيفة التي يصورها المثل الشـعبي خير تمثيل " كأنك يا أبو زيد ما غزيت "!

مـن أجل هذا كله ، جاءت ملحمة بني هلال ، كما قلت ، ملحمة فريدة بين ملاحمنا جميعاً ، وحق لنا أن نتساءل بعد ذلك : لماذا عاشـت هذه الملحمة حية حتى اليوم ، وفي كل أرجاء الوطن العربي ، آخـذة مكان الصدارة بين ملاحمنا وسيرنا الشعبية جميعاً ؟ على الرغم من كل ما قد يبدو فيها من سلبيات عند الوهلة الأولى .

تكمـن الإجابة عن هذا السؤال في طبيعة القضية الاجتماعية الثقافية التي تطرحها هذه الملحمة ، فتحكي هذه القضية قصة صراع الذات العامة بين النزعات القبلية الكامنة والنزوع القومي [لا بالمعنى السياسـي فحسب ، بل بالمعنى الثقافي أيضاً] ، خاصة بعد تلك الردة الجاهـلية – مـرة أخرى – التي تمثلت هذه المرة في سيطرة الوجدان القبلي على الحياة العامة ، وعودة الروح القبلية بكل تأثيراتها السلبية المدمّـرة ، وكان قد قضى عليها الإسلام . وقد انعكست تلك الردة عـلى المسـتوى القومي [السياسي والثقافي] منذ ضعفت شوكة بني العـباس ، فظهرت الحركات القبلية والانفصالية والنعرات الإقليمية والمذهـبية ، لتنهش جسد الدولة العباسية [عصر الدويلات] ، وقد أطلت برأسها وآثارها المدمرة لتحكم كل نصر خارجي ، ولتشل كل جزء حي في الداخل ، الأمر الذي أتاح للخصوم سهولة التهام الدولة

الإسـلامية جزءاً وراء آخر ، على النحو المعروف في وقائع التاريخ الرسمي .

وقـد جـاءت سـيرة بني هلال خير تعبير عن هذه القضية المصـرية ، لتجسـد في صوت ملحمي عال تلك النزعات الإقليمية والانفصـالية ، لتفضـح الروح القبلية التي لاتزال كامنة في الثقافة العـربية حـتى اليوم . وقد عالجت الملحمة هذه القضية الأخيرة على أربعـة مستويات ، تشكل في مجملها الحلقات الأربع التي تتكون منها السيرة الهلالية :

الحـلقة الأولى وهـو مستوى ضارب بجذوره عن عمد في المجـتمع الجاهلي ، وقد طرحته قصة *الزير سالم* التي تعد الحلقة الأولى مـن ملحمة بني هلال ، [وهي – بالمناسبة – ليست ملحمة أو سيرة مسـتقلة كما يردد البعض ، ومصدر هذا الخطأ أنها شاعت في طبعتها الـتي انفصلت عن السيرة الأم] وفيها كان الصراع داخلياً ، قبلياً ، مدمـراً ، ولكنه في ضوء ظروفه الثقافية والتاريخية [العصر الجاهلي] كـانت له مـبرراته ، ومن ثم جاء الزير سـالم – باعتباره ابن ثقافة عصـره – بطلاً ، تعاطف معه الوجدان الشعبي القبلي ، لكنها بطولة سـلبية في الثقافة الإسلامية ، فأي بطولة في ثأر الذات من الذات ؟! ومن هنا كانت نهايته الأسيفة في القصة فيموت مشرداً بلا بطولة ولا مجد .

أمـا الحلقة الثانية، فهي المعروفة باسم " سيرة بني هـلال الكـبرى"، وهـي حلقة تترجم لبني هلال عامة ولجيل الأبطال منهم خاصـة ، وذلـك في نيف وعشرين قصة من قصص البطولة والحب والفروسـية ، تسـعى مـن خلالها إلى تأكيد فضائل الشعب العربي

وترسيخ مثله العليا .. ولكن هذه الحلقة تمتاز في الوقت نفسه بأنها تحكي النزعة القومية [عندما انضوت قبائل الهلالية تحت حلف واحد، هو الحلف الهلالي] وتركز هذه الحلقة على قصة الصراع الذي قام بين هذا الحلف وأعداء العرب [من روم وصليبيين ويهود] وانتهى هذا الصراع بانتصار الجمع الهلالي انتصاراً للعروبة والإسلام بطبيعة الحال ، ويعزو المبدع الشعبي هذا النصر ، عن عمد ، لهذا النزوع القومي الذي ساد الجموع الهلالية ، وترجم عن نفسه ، في ميدان القتال ، في وحدة قومية عامة، أمام الخطر الخارجي ، وهذا هو الدرس الذي يريد المبدع أن يغرسه في نفوس مستمعيه . وفي هذه الحلقة تجلى الدور الملحمي [القومي] لأبي زيد ، وعقدت له البطولة العسكرية بغير جدال ، مثلما فضحت – في الوقت نفسه – النزعة القبلية الفرعية أو العشائرية التي تجسدت في دياب بن غانم وعشيرته ، وهي النزعة التي دفع بسببها الجمع الهلالي كله الثمن غالياً بعد ذلك ، أي بعد زوال الخطر الخارجي ، أي في نهاية هذه الحلقة من السيرة ، فكان التفكك والصراع القبلي بين الجموع الهلالية ، وهو أمر لا أرجو ألا يغيب مغزاه .

أما الحلقة الثالثة ، فهي المعروفة باسم "*تغريبة بني هلال*".. أشهر حلقات السيرة بغير جدال .. وتبدأ بالوحدة السردية الشهيرة ، بالريادة ؛ أي ريادة الطريق ، واكتشاف ما فيه من مسالح وحصون ، إذا ما قامت جموع بني هلال بالهجرة [لأسباب اقتصادية بحتة] إلى تونس الخضراء وأرض المغارب ، حيث يقيم أبناء عمومته من الزناتة – على حد تعبير السيرة – للإقامة هناك مؤقتاً إثر أزمة اقتصادية طاحنة ألمت بهم في أرض نجد ، التي أطلقت عليها السيرة

"أعوام المحل السبعة " وقد قام بمعاونة أبي زيد في مهمة الريادة تلك ثلاثة من الفتيان الأوائل في القبيلة هم يحيى ومرعي ويونس .. لكن هذه الريادة أسفرت عن وقوع هؤلاء الثلاثة في الأسر ، على حين نجح أبو زيد الذي كان متنكراً في الرجوع إلى نجد ، والعودة بالجموع الهلالية [أربع تسعينات ألوف] لإنقاذ الأبطال ، والإقامة في تونس ، غير أن الخليفة الزناتي رفض ، لأسباب سياسية قبلية قائمة على الهواجس والشكوك فقط ، رفض أن يستقبلهم [برغم أن السيرة جعلت من الهلالية والزناتة أبناء عمومة ، ويعودون إلى أصل مشترك وليس صراعاً بين العرب والبربر كما يقول التاريخ] كما رفض أن يطلق سراح الأبطال ، ومن ثم كان لابد عندئذ من وقوع الحرب بين عرب الشرق وعرب المغرب على حد تعبير السيرة، برغم ما حدث أثناء ذلك من قصص الحب ، برموزها الدالة بين أبناء العمومة ، وتنتهي هذه الحلقة التي استغرقت وحدها في روايتها النثرية ألفاً وخمسمائة صفحة تقريباً بانتصار الجمع الهلالي ومقتل الخليفة الزناتي ، صاحب تونس ، بعد حرب ضارية استمرت سنين طويلة ، ثم تم التصالح بعد ذلك بين الهلالية والزناتية ، بل أعاد الهلالية أول الأمر عرش تونس من جديد إلى أحد أبناء الزناتي خليفة، دليلاً على أن لا أطماع سياسية لديهم .

وما أن استقر المقام بالجمع الهلالي في أرض المغرب ، وقُدِّر لهم – فيما بعد – حكم تونس ، وهنا الشاهد ، حتى أطلَّتْ العصبية القبلية الفرعية برأسها من جديد ، حين أبى دياب ممثل العصبية العشائرية إلا أن يستأثر بالسلطان والسيادة لنفسه من دون بني هلال، بحجة أنه هو الذي قتل لهم الزناتي خليفة ، وبرغم أن أبا زيد ممثل

العصبية القومية قد تمكن من احتواء هذه الأزمة – أول الأمر – فإن أخت الخليفة الزناتي قد أدركت ما بين الجموع الهلالية من عصبية قبلية كامنة ، فبادرت باستغلالها إلى أقصى حد ممكن ؛ لتأثر لأخيها من ناحية ، ونجحت دسائسها [السياسية] بالفعل حتى انفرط عقد الجمع العربي الهلالي كله ، وتصاعدت الأحداث وتلاحقت ، فإذا بدياب – بنزعته الذئبية وروحه العشائرية – يقتل السلطان حسن – ممثل الشرعية السياسية – ثم يقتل أبا زيد ، ليتساقط الأبطال تباعاً .. بينما هذه الداهية العجوز تقود– عسكرياً – جموع الزناتة لطرد الهلالية ، حتى نجحت في ذلك ، وعندئذ انتهى الأمر بالجموع الهلالية إلى الشتات فعلاً ، في الصحراء الكبرى ، على نحو يذكرنا بالبسوس ، الداهية الشمطاء التي نجحت في بث نيران الفتنة بين قيس وتغلب ، إبّان العصر الجاهلي ، في قصة أو حلقة الزير سالم ، وكأن التاريخ يعيد نفسه !

أما الحلقة الرابعة والأخيرة ، فهي الحلقة الخاصة بجيل الأبناء والتي أفردت لها السيرة ديواناً خاصاً بها عرف باسم "ديوان الأيتام" إشارة إلى ما فعله دياب في آبائهم ، أو بالأحرى إشارة ساخرة ذات مغزى إلى المآل الذي انتهى إليه الجمع العربي الهلالي بعد هذا الصراع المرير . ومن المعروف أن وظيفة جيل الأبناء في السير والملاحم العربية جميعاً ، هي الانتقام للبطل الملحمي من قاتليه غيلة ، واستمرارية رسالته الملحمية من ناحية أخرى ، غير أن الأمر اختلف هذه المرة .. أيضاً .. فإذا دياب الذي كان يَعْلَمُ أن أبناء الأبطال لابد أنهم آخذون بثأرهم منه ، قد بادر هو بالقضاء عليهم وتشتيتهم في

الجبال والصحاري ، وجعل منهم جيلاً من اللاجئين على سبيل الحقيقة، لا المجاز ، وذلك كله خشية أن يشبوا على الانتقام منه ، وهو ما حدث في النهاية ، وتأتي كراهية جمهور السيرة – على مر العصور – للأمير دياب رمزاً دالاً على كراهية النزعة الانفصالية التي قادها دياب وعشيرته – شهوة في الحكم – فكان التشتت والضياع والتناحر من نصيب الجمع الهلالي العربي " من أرض نجد العصية إلى أرض المغارب القصية "، على حد تعبير السيرة .

وهذا هو ما جاءت الملحمة من أجله لتدينه جملة ، مجسدة بذلك كيف تنقلب العصبية القبلية الكامنة إلى قوة تدميرية هائلة قضت على الجمع الهلالي كله ، ففرقت كلمتهم وشتت ريحهم ، وانتهت بهم إلى مصير أسيف جَسَّمَهُ المثل الشعبي "كأنك يا أبو زيد ما غزيت "، وتعلن مجمل الحلقات – في صوت ثقافي جمعي ملحمي عال – أنه بالعصبية العامة [القومية] التي تحفظ للذات وحدتها ، تحيا الجماعة العربية وتنتصر وتحقق وجودها الحر الكريم ، ووحدتها القومية المتماسكة. وأنه بالعصبية الفرعية [القبلية أو العشائرية الإنفصالية] تتناحر الجماعة فيما بينها حتى تنتحر ، ولاتَ ساعة مندم.

وتبدو أهمية هذه الوظيفة الحيوية للملحمة إذا ما وضعنا في الاعتبار ، أننا اليوم نعيش في عصر " ملحمي " أعني أنه عصر يتسم بنزوعه نحو " التكتلات " الكبرى الدولية .. على حين ينزع العرب نحو التفكك أو التشرذم السياسي .. أدركنا مدى ، قيمة هذه السيرة التي أدانت في أسى ومرارة أسوأ ما في الثقافة القومية في جانبها العشائري والقبلي والانفصالي الذي لايزال فاعلاً في الذات العربية . ولهذا تقف السيرة الهلالية " دالة " متميزة في المأثور الشعبي تشير إلى

هـذا الواقع المتردي للعرب ، بنزعاته الانفصالية ، ونزعاته القبلية والقطرية والإقليمية ، منذ عصر تكامل الملحمة حتى اليوم .

ومرة أخرى يكون الثمن الذي تدفعه أجيال الأبناء باهظاً في ظل هـذه الروح الإقليمية أوا لعشائرية الكامنة في الثقافة القومية المشتركة .

وهنا – في النهاية – يبرز دالاّن خطيران ، الدال الأول ، أن السيرة الهلالية انتشرت ، شفاهياً وطباعياً – في أجزاء متفرقة ، كل قسم قائم بذاته ، رواية وتدويناً ، الأمر الذي فعل فعله ، حتى عند المتخصصين ، إذْ مازالوا يعتقدون أن حلقة الزير سالم سيرة قائمة بذاتها ، وتشير إلى تجزئة البنية الكلية للسيرة ذاتها دالاً أيضاً على تجزيء الواقع الاجتماعي والسياسي نفسه .

أما الدال الثاني وهو الأخطر ، فإن الغرب ، بعد حرب 1973 شرع يهتم – على المستوى العلمي والأكاديمي – بالسيرة الهلالية دون غيرها ، حتى بلغت رسائل الدكتوراه التي حصل عليها باحثون يهود وأمريكيون وأوروبيون عشر رسائل علمية ، وهو أمر أرجو ألا يغيب مغزاه في هذا المقام .

هذه القضايا الاجتماعية التي حمل البطل الملحمي لواء الدفاع عنها ، وترسيخها في الوجدان الجمعي ليست قضايا عربية فحسب ، بل هي قضايا إنسانية عالمية في المقام الأول ، وإنسانية القضايا هنا سمة جوهرية وأصيلة من سمات البطولة في الملحمة العربية ، التي هي – بدورها – نتاج الثقافة القومية المشتركة في بُعدها الإنساني الكبير ، ومن ثم فالبطل الملحمي العربي ، "بطل ثقافي" بالمعنى الإنثوجرافي ، باعتباره بطلاً فاعلاً ومؤثراً في الثقافة ومحققاً لها في الوقت نفسه .

ثمة مقاربة أخيرة تتعلق بوظائف الأدب الملحمي العربي في الثقافة العربية ، فإذا هي وظائف تحريضية ، إبّان فترات الصحو التاريخية والحضارية في حروبهم الخارجية ، وهي فترات أثبتناها ووثقناها في دراساتنا الموسعة لهذه الملاحم .. وإذا هي أيضاً وظائف تعويضية تنتشل الذات الفردية والقومية من الضياع والسقوط ، وتحفظ عليها تماسكها وصمودها وسط التحديات الكبرى . الداخلية والخارجية ، خاصة إبّان عصور السقوط – ولا أقول الأفول – الحضاري ، حيث الطبقات الشعبية هي المتغذّي الرئيسي بالمنتج البطولي [الملحمي] في السير والملاحم العربية ، وغايتها عندئذ تحقيق التصعيد النفسي – بالمعنى الفرويدي – للوجود القومي المتردي آنذاك. كما تصبح السير كذلك – من منظور سيميولوجي – بناء دفاعياً يهدف إلى إعلاء الواقع ، وتجميله ، وتبرير الذات للذات .. ولكنها ، أي هذه السيرة الملحمية ، في الحالين ، تحريضاً أو تعويضاً ، إنما كانت تقوم بوظائف معرفية وتعليمية لا حصر لها ، أدبية وتاريخية وثقافية ، وجغرافية ، وإثنوجغرافية .. إلخ ، ينهل الشعب العربي الأمي من معينها ما يشاء .. إلى جانب وظائفها التربوية والجمالية والإمتاعية التي نعرفها جميعاً ... وسبق أن اعترف بها الرحالة الأوروبيون ، وأخيراً الباحثون والفولكلوريون الغربيون ... إذا شئنا [شهادة صلاحية] أجنبية ... لهذه السير الملحمية ... تنزع عنها دونيتها القارّة في الثقافة العربية العالمة ، وتشهد لها بدورها المعرفي والجمالي في تأكيد الذات القومية ، وتعكس رؤيتها الجمعية نحو الأنا والعالم ، فأصبحت بذلك مأثوراً قومياً ، يرسم صورة حيّة للذات العربية ، ومقوماتها ، وقيمها ، ومعاييرها ، كما كانت ، وكما ينبغي أن تكون ... فضلاً عن كون هذه الآثار الملحمية مجهولة المؤلف ، الأمر الذي أتاح لها

حــرية بغير حدود في التعبير عن مشكلات الإنسان العربي ، وفضح [المســكوت عــنه] وتعرية [التابوهات] التي تتناولها في جرأة لم يكن بمقدور الثقافة الرسمية ، كما لم يكن بمقدور الخطابات الرسمية الأخرى، كالــتاريخ الــرسمي والأدب الــرسمي .. إلخ . تــناولها دون عقاب ســلطوي.. عــلى حين أن هذا المسكوت عنه قد تخطى – بامتياز – جــدران الصمت والتواطؤ وعبّر عن نفسه دون رهبة في هذا الإبداع المــلحمي ، وأصبحت طبقات الوعي ، الظاهرة والخفية مجالاً واسعاً وصــريحاً وصادقاً للتعبير عن نفسها ، بعيداً عن بطش السلطة وغدر السلطان .. وذلك في نمط فني متميّز ، يزاوج بين الواقع والحلم ، بين الحقيقــة والخيال ، بين التاريخ والأسطورة .. شأن أي أدب ملحمي عظيم .



كتاب الأغاني والمستشرقون

(جانب التوثيق)



عباس أرحيلة

أدرك المستشرقون أهمية كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني (المتوفى بعد سنة 362هـ)، واعتبروه من أمهات المصادر العربية التي لا يمكن الاستغناء عنها في مجالات البحوث التراثية لدراسة العقلية العربية في المراحل الأولى من تاريخ العرب والمسلمين . وأخبرت كتب التراجم عن تداول الكتاب في المحافل العالمية ، وحرص الملوك والأمراء على اقتنائه ، وخاصة أثناء القرن الهجري الرابع . فطار الكتاب بين حلب والأندلس وبغداد وبلاد فارس ، وحظي بعناية خاصة من لدن البويهيين ، حتى تمنى عضد الدولة البويهي أن يجعله تميمة .

وطبيعة الكتاب كما أعرب عنها أبو الفرج في مقدمته "رونق يروق الناظر ويلهي السامع "[1]، فالكتاب يروق النظر ويبهجه بما تحدث عنه من قصور ومنتزهات ومجالس ومآكل ومشارب ... وآلات طرب فالكتاب متعة للنظر حين يسرح في مظاهر الملذات ، والكتاب يلهي السامع بما اشتمل عليه من ألحان وإيقاعات، كما يلهيه بفوائده وطرائفه وقصصه التي لا تنتهي خاصة أن أبا الفرج أشبع نهمه من المجون واللهو والهزل ، واختار الجوانب الشاذة من حياة الذين ترجم لهم من الشعراء والمغنين .

ولما كان المد الاستشراقي يسعى أن يدرك حقيقة الشرق في

ماضيه وحاضره ، ويتعرف على النفسية العربية بميولها ورواسبها واهتماماتها ، طلب كتاب الأغاني بحمولته التاريخية والإخبارية والأدبية، فجعل منه مصدراً معتمداً في تقويم التجربة الحضارية للعرب والمسلمين ، من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن الهجري الثالث ، مما حدا بالمستشرق الألماني كارل بروكلمان (Carl Brokelmann) (1868 1956م) أن يقول : ونحن ندين له بمعرفة أهم أخبارهم [2] أي أخبار العرب .

فماذا عن جهود المستشرقين في توثيق الكتاب ونشره ؟

1 ظهور أول قطعة في الكتاب :

ظهر أول جزء من كتاب الأغاني في عالم المطبوعات مع ترجمة باللغة اللاتينية سنة 1840م، وقد قام بإخراج هذا الجزء المستشرق الألماني كوزجاتن (J.L Kosegaten) (1792— 1862م)، وإلى جانب تحقيق النص العربي مع ترجمة لاتينية زود الكتاب بتعليقات ، ونشر الكتاب بألمانيا في مدينة جريسفالد (Greiswald) سنة 1840م، وذكر الباحثون الذين اطلعوا على هذا المطبوع أنه جاء مضبوطاً بالشكل التام في 238 صفحة ، ولم يتجاوز الصفحات المطبوعة 152 صفحة من الجزء المطبوع لاحقاً بمطبعة بولاق ، وظل عمل كوزجاتن في حكم المخطوط، لا يطلع عليه إلا قلة من الأخصاء ، وطائفة من المستشرقين، ولم تظهر آثار لهذه الطبعة في التحقيقات اللاحقة للكتاب ولكن يذكر له أنه حقق كتاب " تاريخ الطبري " مع ترجمة لاتينية بين 1831 و1853م .

2 يطبع الكتاب بالقاهرة ويكمله مستشرق أمريكي:

طبع كتاب الأغاني لأول مرة في القاهرة ، بمطبعة بولاق في عشرين جزءاً سنة 1285هـ 1868م وسهر على إخراجه مصححون مهرة لم ينصفهم التاريخ :

وجاء المستشرق الأمريكي رودولف برونو (R. Brnow) فأضاف الجزء الواحد والعشرين سنة 1305هـ 1888م بمدينة ليون الهولاندية ، وتبين بعد التحري أن هذا الجزء الذي أضافه برونو هو عبارة عن زيادات وجدها في نسخ مخطوطة بمكتبات برلين وغيرها عند مقابلته لنسخة طبعة بولاق بالأصول المخطوطة ، ولعل الأصل الذي اعتمده المصححون بمطبعة بولاق كان ناقصاً أو مخروماً ، وفي الطبعات اللاحقة وضعت تلك الزيادات في مواضعها في الأجزاء .

3 فيلهاوزن يملأ الفراغ الموجود في المجلد 14 :

وعني المستشرق الألماني يوليون فيلهاوزن (Welhausen) (1844 1918م) بملء الفراغ الذي كان في المجلد 14 من المخطوط المحفوظ بميونيخ تحت رقم 470 ، وذلك سنة 1896م ، وإلى جانب ما لاحظه المحققون من خلل واضطراب في بعض النسخ ، نجد أن ياقوتاً الحموي المتوفى سنة 626هـ قد أحس بسقوط شيء من الكتاب، فقال في معجم الأدباء : " فطالعته مراراً ، وكتبت منه نسخة بخطي في عشر مجلدات ، ونقلت منه إلى كتابي الموسوم بأخبار الشعراء فوجدته يعد بشيء ولا يفي به في غير موضع منه وما أظن إلا أن الكتاب قد سقط منه شيء ، أو يكون النسيان قد غلب عليه "[3].

4 وضع فهارس كتاب الأغاني : جويدي :

وتولى المستشرق الإيطالي أجنتسيو جويدي (Guidi) (1844 1935م) مع نفر من المستشرقين وضع فهارس وافية لكتاب الأغاني ، ظهرت باللغة الفرنسية بمدينة ليدن الهولاندية سنة 1318هـ 1900م ، في مجلد ضخم بعنوان : اللوحات الأبجدية لكتاب الأغاني . " Tables alphabtiques du Kitab Al-Agani, rdig par I Guidi, Leide 1895 1900 .

ويشتمل هذا العمل على أربعة فهارس : الأول في أسماء الشعراء ، والثاني في القوافي ، والثالث في أسماء الرجال والنساء والقبائل وغيرها ، والرابع في أسماء الأمكنة والجبال والمياه .

ووضع الفهارس أعان عليه ظهور المطابع ، وعني به المستشرقون عناية خاصة ، وتميزت به مطبوعاتهم ، وتفننوا في وضعها ، وصارت مفاتيح للكتب كما ساهمت في تحقيق النصوص عامة وضبطها ومقارنتها .

5 طبعة الساسي ، وإضافة برونو والفهارس :

وطبع كتاب الأغاني طبعته الثانية سنة 1323هـ 1905م بالقاهرة بنفقة الحاج محمد أفندي الساسي التونسي (ويرمز لها عادة بطبعة ساسي)، وأضافت هذه الطبعة الجزء الواحد والعشرين الذي أنجزه المستشرق الأمريكي برونو ، وتمت ترجمة الفهارس التي وضعها المستشرقون تحت إشراف جويدي .

6 ريتر يكتب عن مخطوطات الأغاني :

وكتب هلموت ريتر (Hellmut Ritter) (1892 – 1971م) المستشرق الألماني ، عن مخطوطات الأغاني في مجلة Oriens سنة 1949، وقد كان مكلفاً في استانبول ما بين 1927 و1949 بتحقيق المخطوطات العربية والفارسية ونشرها ، وذلك من طرف الجمعية الشرقية الألمانية .

7 صاحب الأغاني في دائرة المعارف الإسلامية :

وفي دائرة المعارف الإسلامية التي وضعها أعلام المستشرقين نجد أن صاحب الأغاني قد خص بترجمتين ، أولهما وضعها المستشرق الألماني بروكلمان (1868 – 1956م) وقال فيها عن كتاب الأغاني : "إنه لا يعتبر أهم مرجع للتاريخ الأدبي إلى القرن الهجري الثالث فحسب، بل يعتبر أيضاً أهم مصدر لتاريخ الحضارة "[4]، وأشار بروكلمان في هوامشه إلى بعض جهود المستشرقين في خدمة كتاب الأغاني .

والتعريف الثاني بصاحب الأغاني وضعه المستشرق نالهو (M. Nalho)، وقد اعتبر كتاب الأغاني معرضا للحضارة العربية جمعاء من الجاهلية إلى نهاية القرن الهجري الثالث ، ومصدراً زاخراً بتفصيلات كثيرة عن القبائل العربية وأيامها وحياتها الاجتماعية ، وحياة البلاط في عهد الأمويين ، وحال المجتمع أيام الخلفاء العباسيين ، ولاحظ هذا المستشرق أن الاستشهادات الواردة في كتاب الأغاني ، والفقرات الطويلة من المؤلفات السابقة له والتي لم تصلنا ، تجعل من الكتاب مرجعاً أيضاً لتطور الأسلوب العربي[5].

8 اعتماد كتاب الأغاني في تاريخ الموسيقى العربية :

وقد اعتمد المستشرق الإنجليزي فارمر (H.G Farmer) كتاب الأغاني في كـتابه "تاريخ الموسيقى العربية "وعده كتاباً من الطراز الأول في الإنـتاج الأدبي للعرب وذكر أن المرء يشعر بالخجل وهو يتحدث في أيامنا عن الأدب الموسيقي .

وفي خاتمـة هـذه الكلمة أقول إن الكتاب تعددت تحقيقاته ، وأخذ حجمه الحقيقي في الثقافة العربية في العصور الحديثة بفضل الدراسات المـتعددة الـتي تناولـته وبفضـل معرفة الباحثين العرب بخلفيات الاستشراق ومناهجه في دراسة التراث العربي الإسلامي .



الهوامش

1) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ط4 (بيروت ، دار الثقافة 1978) : 1 / 2 .

2) تاريخ الأدب العربي : بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار ط4 (مصر ، دار المعارف ، د.ت): 3/ 68 .

3) معجـم الأدبـاء : يـاقوت الحمـوي ، تحقيق د. إحسان عباس ط1 (بيروت ، دار الغرب الإسلامي 1993) : 1708/4 .

4) دائرة المعارف الإسلامية أصدرها بالألمانية والإنجليزية والفرنسية جماعة من المستشرقين ، نقلها إلى العربية الأساتذة عبدالحميد يونس وزملاؤه ط (القاهرة 1933) 570/1 .

5) المصدر السابق : 571/1 .



قراءة في شعرنا العربي القديم



قاسم المومني

(1)

1:1

عـــندما اخـــتارت الدراسة موضوعها وهو في البدء كان الإنســـان " قـــراءة في شعرنا العربي القديم " فقد كان يدفعها إليه الاخـــتيار – أسباب أربعة[1]: أولها أن النص على الرغم من الإلحاح على أهميته في نقدنا الراهن فإن الإهتمام الذي لاقاه أو لاقته قراءته لم تكـــن بقدر يوازي عظم قدره ورفعة رتبته . لقد ظل الاهتمام بالنص محصـــوراً في دائـــرة التنظير له. أما مباشرته أو مواجهته وقراءته فقد ظـــلت الى حـــد بعيد قليلة إذا هي قورنت بما يماثلها من الدراسات النظرية . وثانيها أن النص من الشعر العربي القديم ، وهو هنا الجاهلي، يمـــثل بزعم كثير من الدارسين المحدثين ، من النص الشعري العربي في عصوره المتتالية ما تمثله الطفولة بالنسبة للإنسان . صحيح أن الطفولة مرحلة لا يمكن تجاهلها أو التغاضي عنها في عمر الإنسان، وصحيح أن الطفولـــة أشبه ما تكون بنقطة الارتكاز بين سائر مراحل النمو ، كل ذلك صحيح ، ولكن الصحيح عندهم أن الطفولة بكل ما تحمله قريـــنة العفويـــة والبســـاطة والمحدودية . إنها لا تكشف عن عمق في التناول أو المعالجة ولا عن شمول في النظرة ، ولا تقدم ما يمكن أن يعتد به على صعيد الفكر أو التفكير ، وكذا الأمر في شعرنا العربي القديم .

وثالـثها أن شعرنا القديم كان ولم يزل عند كثير من الدارسين المحدثين يباعد في كثير مما يطرحه كل ما هو إنساني ويقارب في كثير مما يتناوله كـل مـا هو ذاتي فردي ، ناهيك عن الجانب النمطي الذي يطرد في كـثير مـن نصوصـه أو قصائده . إن هذا الشعر بعبارات قريبة من عـباراقم إن أنت قرأت حربياته وجدته يصف أيام العرب ويسجل وقـائعهم ويوثـق أحسابهم وأنسابهم ، وإن أنت جاوزت حربياته إلى مـبكياته وجدته يفيض للفقد بالدمع . أما مضحكاته فإنها لا تتجاوز نطاق الذم والشتم ، وأما فخرياته فهي الأخرى لا تتعدى إطار تدوين مناقب الذات . باختصار فإن هذا الشعر لا يقدم محمولاً إنسانياً رحباً، وباختصار أشد فإنه في القدر الذي يقدمه وما أقله يسطح المحمول ولا يـتعمقه . ورابعهـا أن موضوع الدراسة تتمة أو استئناف لجهد كان الـباحث قـد تقدم به لندوة علمية عالمية دعت إليها جامعة القيروان بتونس قبل ما يزيد عن أربعة أعوام[2].

2 : 1

في هـذه الأضواء اختارت الدراسة أن تقرأ المحمول الإنساني في شـعرنا القديم ، ورأت أن ليس ثمة من مدخل لدراسة هذا المحمول إلا بمعاينـة الـنص الشعري القديم نفسـه . فتخيرت لذلك نصوصاً ثلاثـة لـثلاثة شعراء ، وكان لهذا الاختيار ما يسوغه بالطبع . فهذه النصـوص في تقدير الدارس من أكثر النصوص الشعرية القديمة تجسـيداً للمحمول الإنساني الذي تحاول هذه الدراسـة أن تعالجه ، وهذه النصوص لشعراء منهم المشهور والمغمور ، والمكثر والمقل ، مما يعـني أنهم على تفاوتهم في المزاج والتكوين يتفقون في الإحساس بالهم

الإنســـاني وإن تباعدت بهم سبل العبارة عنه . واختيار هذه النصوص خاصــة لا يمـنع من ثم من الإشارة إلى غيرها إن دعت إلى ذلك حاجة وأحسبها واقعة لا محالة .

اخــتارت الدراسة إذاً من نصوص الشعر الجاهلي ثلاثة، *كان أولها نص المثقب العبدي وهو ميميته ، ومطلعها :*

ذاد عني النوم هم بعد هم ومـــن الهـــم عناء وسقم

وكان ثانيها نص عبد قيس بن خفاف وهو لاميته ، ومطلعها:

أجـــبيل إن أباك كارب يومه فإذا دعيت إلى العظام فاعجل

أمـــا ثالـــثها فكان نص سويد بن أبي كاهل اليشكري وهو عينيته، ومطلعها :

بســـطت رابعـــة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

(2)

نص المثقب العبدي*

1 : 2

(1) ذَادَ عـــنِّي النَّوْمَ هَمٌّ بعْدَ هَمٍّ وَمِـــنْ الْهَـــمِّ عَـــناءٌ وسَـــقَمْ

(2) طَــرَقَتْ طَلْحَةُ رَحْلِي بَعْدَ مَا نَـــامَ أصْحَابي ، ولَيْـــلي لَمْ أَنَمْ

(3) طَرَقَتْنَا، ثُمَّ قُلْنَا إذْ أَتَتْ :- مَرْحَـــباً بالـــزَّوْرِ لَمَّـــا أنْ أَلَـــمْ

(4) ضَرَبَتْ لَمَّا اسْتَقَلَّتْ مَثَلاً قالَـــهُ القُـــوَّالُ عَـــن غَيْــرِ وَهَمْ

(5) مَــثَلاً يَضْــرِبُهُ حُكَّامُــنَا ، قَوْلُهُــمْ : (في بَيْــتِه يُؤْتَى الحَكَمْ)

(6) فأجَــابَتْ بِصَــوَابِ قَوْلِهَــا مَنْ يَجُدْ يُحْمَدْ ، ومَنْ يَبْخَلْ يُذَمْ

(7) إنَّمَــا جَــادَ بِشَــأْسٍ خَالِدٌ بَعْــدَ ما حاقَتْ به إحْدَى الْعُظَمْ

(8) مِــنْ مَــنَايَا يَتَحَاسَــيْنَ بِــه يَبْتَدِرْنَ الــزَّوْلَ مِنْ لَحْمٍ ودَمْ

(9) بَاكِــرُ الْجَفْنَةِ ، رِبْعِيُّ النَّدَى حَسَــنٌ مَجْلِسُــهُ ، غَيْــرُ لُطَمْ

(10) يَجْعَــلُ الْمَــالَ عَطَايَا جَمَّةً إنَّ بَــذْلَ الْمَــال في العِرْضِ أَمَمْ

(11) لا يُــبَالي ، طَيِّبُ النَّفْسِ به عَطَــبَ المَــالِ إِذَا الْعِرْضُ سَلِمْ

(12) لا تَقُولَــنَّ إذَا مَــا لَمْ تُرِدْ أَنْ تُــتِمَّ الوَعْــدَ في شَيْءٍ : نَعَمْ

(13) حَسَنٌ قَوْلُ "نَعَمْ" مِنْ بَعْدِ "لا" وَقَــبِيحٌ قَــوْلُ "لا" بَعْــدَ "نَعَمْ"

(14) إنَّ "لا" بَعْــدَ "نَعَمْ" فَاحِشَةٌ فَــ "بِلا" فَابْدَأْ إِذَا خِفْتَ النَّدَمْ

(15) فإذَا قُلْتَ "نَعَمْ" فَاصْبِرْ لَهَا بِــنَجَاحِ الوَعْــدِ ، إنَّ الخُلْفَ ذَمْ

(16) واعْلَمْ أَنَّ الذَّمَّ نَقْصٌ لِلْفَتَى، وَمَــتَى لا يَتَّقِ الــذَّمَّ يُــذَمْ

(17) أُكْــرِمُ الْجَارَ ، وأَرْعَى حَقَّهُ إنَّ عِــرْفَانَ الْفَــتَى الْحــقَّ كَرَمْ

(18) أَنَــا بَيْتِي مِنْ مَعَدٍّ في الذُّرَى وَلِــيَ الْهَامَــةُ والفَــرْعُ الأَشَمْ

(19) لا تَــرَانِي رَاتِعاً في مَجْلِسٍ في لُحُــومِ النَّاسِ كالسَّبُعِ الضَّرِمْ

(20) إنَّ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْشِرُ لي حِــينَ يَــلْقَاني ، وإنْ غِبْتُ شَتَمْ

(21) وكَــلامٍ سَــيِّءٍ قَدْ وُقِرَتْ عَــنْهُ أُذُنَــايَ وما بِي مِنْ صَمَمْ

(22) فَــتَعَزَّيْتُ خَشَــاةَ أَنْ يَرَى جَــاهِلٌ أَنِّــي كَمَــا كَــانَ زَعَمْ

(23) ولَبَعْضُ الصَّفْحِ والإعْرَاضِ عَنْ ذي الخَــنَا أَبْقَــى وإنْ كَانَ ظَلَمْ

(24) أَجْعَــلُ الْمَالَ لِعِرضِي جُنَّةً إنَّ خَيْــرَ الْمَــالِ ما أَدَّى الذِّمَمْ

2 : 2

أمـــا المـــثقِّب العبدي فهو في الأهم فالأهم مما تقوله تراجمه ، شاعر فحل قديم جاهلي ؛ وأما نصه فإن غاية ما نقرأه عنه في ما يقوله شـــراحه ورواته أنه ينقسم قسمين : القسم الأول في شعر الحكمة ، ففيه وجوب الوفاء بالوعد والحرص على رضا الناس ، وإكرام الجار ، وتحاشـــي الغيـــبة ، وتجنب الرِّياء والحلم على الجهال ، والقسم الثاني يمـــدح فيه المثقب أحد رجالات عصره وهو خالد بن أنمار بن الحارث الـــذي كـــان له الفضـــل في إطلاق ســـراح شأس بن نَهار الممزق العـــبدي ابن أخت المثقب العبدي ؛ يمدحه بكرمه ، وطيب مجلسه ، وكثرة عطاياه وجعله ماله وقاية لعرضه[3] .

إن في النص شيئاً يقوله رواة الشعر وشراحه عنه ، ولكن في النص ما هو أبعد مما يقولون . إن النص كما يراه قارئه يقع في أقسام أربعـــة : القســـم الأول : وتستوعبه الأبيات من (1 – 6) والقسم الـــثاني، وتستوعبه الأبيات من (7 11) والقسم الثالث ، وتستوعبه الأبيات من (12 18) والقسم الرابع وتستوعبه الأبيات من (19 24). ولكـــن ما الذي تتحدث عنه الأقسام الأربعة ؟ وهل هناك ما يؤلف بينها في آصرة ؟ وهل ثم من محمول إنساني تشاغله وتنطق به ؟

3 : 2

يســـتهل المـــثقب قصيدته بهذه المقدمة التي تفوح بالهم الذي يؤرق الشاعر ويقلقه ، ولكن أي هم هذا الذي يثقل مقدمة النص أو اســـتهلاله ؟ هل هو الهم الذي تركته طلحة لَمّا أن ألمت به ؟ أم أنه هم من نوع آخر تنبىء به الأبيات اللاحقة بالمقدمة ؟

مهما يكن أمر هذا الهم فإن الذي لاشك فيه أن الهم مؤد لا محالة إلى السهر " ذاد عني النوم هم بعد هم "، وكذا فإن الهم عناء وإن الهم سقم . وبصرف النظر عن بواعث الهم فإن مما لاشك فيه أن الشاعر يجد في الهم إن كانت طلحة مبعثه ، راحته ويجد فيه لذته ، وآية ذلك أن طلحة أو طيفها لا تلقى في ما تقدمه مقدمة النص إلا الترحيب ، وأن قولها لا يقع من الشاعر إلا موقع الرضا والصواب .

إن طلحة أو طيفها ، لا تطاول أو يطاول همها الهم الذي تركه شأس بن نهار ، ابن أخت الشاعر وأقرب خواصه إليه " بعد ما حاقت به إحدى العظم ". ولذا فإن مفرج هذا الهم ، وهو خالد بن أنمار ، لا تداني رتبته عند الشاعر رتبة أحد سواه ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم ما يوقعه الشاعر في نصه من مدحته له ، وأي الناس أحق بهذه المدحة منه ؟

4 : 2

ولا ترى الدراسة أن تتحدث هنا عما تقوله المدحة نفسها، لأن ذلك ما ستفعله في مفصل لاحق منها ، وإنما الذي تراه أن تلفت الانتباه إلى ما في نص المثقب من هذا النهي الذي يعزره بما في الأبيات الأربعة الآتية بعده (12 15) وهو تعزيز عدا أن الشاعر يستخدم فيه ما يؤكده من تزيين أو تقبيح ومن إثبات أو نفي ومن يقين أو شك ، عدا عن ذلك كله فإنه تعزيز يتصل آخره بأوله ويلتحم مبتدأه بمنتهاه ، وفحوى ما ينهى عنه الشاعر إخلاف الوعد ، فالإخلاف قرين القبح والإخلاف قرين الفاحشة وبالجملة فإن

" الخلف ذم " وبالجملة أيضاً فإن " الذم نقص " وعند هذا المستوى فإن للشاعر أن يقول عن الفتى ، أي فتى ، " ومتى لا يتق الذم يذم ".

ومن المنطقي أن يتطلب اتقاء الذم مجاهدة النفس وكد الخاطر ، ولكن علينا أن نتذكر أن مجاهدة النفس هي التي يتمايز بها الناس بعضهم من بعض وهي التي يفضل بها بعضهم بعضاً ، وأن نتذكر أيضاً أن مجاهدة النفس ومغالبة الطبع أداة الإنسان وواسطته إلى الحياة الفضلى والسعادة القصوى .

صحيح أن ما يذم به إنسان في ما ينبيء به النص كثير ، وأن الخلف في الوعد لم يكن إلا مظهراً من مظاهر هذا الذم . وصحيح أن ما يمدح به إنسان في ما ينبيء به النص أيضاً أكثر ، وأن إنجاز الوعد مطلب سلوكي يلح عليه شاعرنا في غير ما موطن أو بيت ، وأن هذا المطلب لم يكن هو الآخر إلا جزءاً من كل يفيض به النص الجاهلي عامة ونص شاعرنا خاصة . كل ذلك صحيح ، ولكن الصحيح أيضاً أن الذم أمر لا يمكن فهمه كما أراه في النص إلا على أنه ضرب من التعارض أو التضاد القارّ ما بين الرذل والفضل من قول أو فعل .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم اعتداد شاعرنا بذاته ، فهو من رهطه (معد) في الذروة والسنام وله منهم الهامة والفرع الأشم . وهناك ما يوجب هذا الاعتداد وثم ما يحق للشاعر أن يعتد به بحق وحقيقة .

5 : 2

ليس المثقب ممن يجد لذته في أكل لحوم الناس ، ولا هو ممن

يحمل إلى كل سوقه ما ينفق فيه ، وكذا فإن المثقب ليس ممن يرد على سيء الكلام بمثله ، ولا هو من يقابل الجهل بجهل ، ليس المثقب من ذلك البتة ولا هو براض عن ذلك على الإطلاق . المهم أن ما يرفضه المثقب يمثل من الحياة الإنسانية شرها وكريهها . والمهم أن ما يقع في دائرة المرفوض عند المثقب يشترك في تجنبه أو تحاشيه العقلاء كافة . كل الفرق بينه وبينهم أنه يعمد إلى المرفوض فيقدمه بنحو شعري لا يستطيعه غيره . والأهم انّ المثقب يصدر في رفضه لا عن ضعف وإنما عن قناعة مؤكدة قوامها ما يعبر عنه قوله :

وَلَبَعْضُ الصَّفْحِ والإِعْرَاضِ عَنْ ذِي الْخَنَا أَبْقَى وإِنْ كانَ ظَلَمْ

الحلم والإعراض والصفح والصدق والإخلاص كل هذه صفات باقيات .... تستمد بقاءها من حقيقة ما تمثله وترمز إليه ، وكل هذه صفات يمتدح بها الإنسان ، أي إنسان ، ويمدح من يتحلى بها ، ولكن ثمة ما هو أدوم وأبقى ، وأي شيء أبقى من أن يهب إنسان إنساناً حياته ، أو أن ينقذه من موت محقق ؟ إنه خالد بن أنمار الممدوح.

6 : 2

لقد جاد هذا على الشاعر بما لا يجود به إلا من كان نداً له في الرياسة ، مثيلاً له في الرتبة والمنزلة . لقد أجاد عليه بشأس ابن أخته، وهو أخص أهله وأنفسهم عنده ، بعد أن كان في أسرة ينتظره مصيره المحتوم ، ولذا فإن الممدوح يستحق من شاعره مدحته عله يذيع له بها أمره ويحفظ له بها ذكره ، وكذا الأمر كان . وأي شيء أنفس

على الشاعر من شعره ؟ وأي شيء أغلى عليه من قصيدة يقولها في من يستاهلها ؟

إن خالداً لدنه من المناقب والمحامد ما يتعشقه شاعره فيه ، أو هكـذا يتصوره شاعره في الأقل فتحقق صـورته فيه . هو من الجود سنامه ، ومن الذرى ربعيه ، مجلسه حسن غير لطم ، وجفنته مترعة ، وعطايـاه جمـة ، ونفسه طيبة لا يبالي ما يتلفه من مال " إذا العرض سـلم" وعـند هذا الحد فإن للشاعر أن يجد ذاته في ذات ممدوحه ، وليقل عندئذ عن ذاته ما كان قد قاله في ممدوحه :

أجعـل المال لعرضي جنة إن خير المال ما أدى الذمم

وعـند هذا الحد أيضاً فإن لنا أن نجد في ما يقوله الشاعر في نصـه ضـرباً من الوفاء لممدوحه لقاء ما قدمه ، وله بوصفه أنموذجاً إنسانياً يترفع عن غيره بخصاله وشمائله ، ويقارب غيره في ما يواجهونه ليل نهار ، وكان الشاعر قد قال من قبل :

" إن عرفان الفتى الحق كرم "

(3)

نص عبد قيس بن خفاف*

1 : 3

1- أَجُـبَيْلُ إِنَّ أَبـاكَ كـارِبُ يَوْمِهِ فـإِذَا دُعِيـتَ إلى العَظَـائِمِ فاعْجَلِ

2- أُوصيكَ إِيصَاءَ امْرِىءٍ لكَ ناصِحٍ طَـبِنٍ بـرَيْبِ الدَّهْـرِ غـيرِ مُغفَّلِ

3- اللهَ فاتَّقـه وأَوْفِ بِـنَذْرِه	وإذَا حَـلَفتَ مُمارِيـاً فَتَحَـلَّلِ
4- والضَّـيْفَ أَكْـرِمْهُ فـإنَّ مَبيتَهُ	حَـقٌّ ، ولا تَـكُ لُعْـنَةً للـنُّزَّلِ
5- واعـلَمْ بأنَّ الضيفَ مُخْبِرُ أَهْلِه	بِمَـبيتِ ليلَـتِـه وإنْ لم يُسْـأَلِ
6- ودَعِ القَـوارِصَ للصَّديقِ وغيرِه	كَـيْ لاَ يَـرَوْكَ مِـنَ اللِّئامِ العُزَّلِ
7- وصِـلِ الْمُواصِلَ ما صَفَا لكَ وُدُّهُ	واحْـذَرْ حِبَالَ الْخائنِ الْمُتَبَـدِّلِ
8- واتْـرُكْ مَحَلَّ السَّوْءِ لا تَحْلُلْ به	وإذَا نَـبَا بِـكَ مَـنْزِلٌ فَـتَحَوَّلِ
9- دَارُ الهَـوَانِ لِمَـنْ رَآهـا دَارُهُ	أَفَـرَاحِلٌ عَـنها كَمَـنْ لم يَـرْحَلِ
10- وإذا هَمَمـتَ بأَمْـرِ شَرٍّ فاتَّئِدْ	وإذا هَمَمـتَ بأمـرِ خَـيرٍ فـافْعَلِ
11- وإذَا أَتَـتْكَ من العَدُوِّ قَوارِصٌ	فاقْـرِصْ كَـذاكَ ولا تَقُـلْ لم أَفْعَلِ
12- وإذَا افْتَقَرْتَ فَلا تَكُنْ مُتَخَشِّعاً	تَـرْجُو الفَواضِـلَ عندَ غيرِ الْمُفْضِلِ
13- وإذا لَقيتَ القَومَ فاضْرِبْ فيهِمُ	حـتَّى يَـرَوْكَ طِـلاءَ أَجْرَبَ مُهْمَلِ
14- واسْتَغْنِ ما أَغْنَاكَ رَبُّكَ بالغِنَى	وإذَا تُصِبْكَ خَصاصَـةٌ فَـتَجَمَّلِ
15- واستَأْنِ حِلْمَكَ في أُمورِكَ كُلِّها	وإذا عَـزَمْتَ عـلى الهَـوَى فَتوكَّلِ
16- وإذا تَشَـاجَرَ في فُـؤَادِكَ مَرَّةً	أَمْـرَانِ فـاعْمَدْ للأَعَـفِّ الأَجْمَلِ
17- وإذا لَقِيتَ الباهشينَ إلى النَّدَى	غُـبراً أَكُفُّهُـمُ بِقَـاعٍ مُمْحِـلِ
18- فَأَعِـنْهُمُ وايْسِـرْ بما يَسَرُوا به	وإذا هُـمُ نَـزَلُوا بِضَـنْكٍ فانْـزِلِ

2 : 3

على أي ، فإن شيئاً مما ينظم فيه المثقب نجده عند شاعر آخر مـن شـعرائنا في العصر الجاهلي ، هو عبد قيس بن خفاف ، ولكن ضمن هم إنساني آخر غير ذلك الذي لاحظناه عند المثقب . لقد وجد

عبد قيس نفسه في أخريات عمره فأرقه في ضوء علاقة الأب ببنيه ما قد يلقاه جبيل ، وهو ابنه ، بعد موته ، فأخذ ينقل إليه إذ ذاك تجربته وخبرته ، وهي من غير شك تجربة رجل طبن بريب الدهر ، غير مغفل . وهي قبل كل شيء تجربة ناصح ليس غير ، لعل الابن يجد في نصيحة أبيه هديه ، ولعلها – النصيحة – تنضاف إلى خبرته هو شخصياً فتتعمق لديه معرفته بالحياة بنحو أشد .

وابن خفاف هذا شاعر جاهلي تضن ، لندرة المعلومات عنه ، كتب التراجم والأخبار ، بأخباره وسيرته . ذلك ما يقوله الإخباريون وكتاب السيرة ، ويستثنى منهم السيوطي الذي يزعم بأن شاعرنا الذي نتحدث عنه شاعر إسلامي ، ولكن أحداً لم يذهب إلى ما ذهب إليه السيوطي ، ناهيك عن أن السيوطي نفسه لم يأت على صحة زعمه بدليل كما يقول محققا شعره وشارحاه[4] .

3 : 3

أما قصيدة ابن خفاف فهي بزعمهما من الأدب الرفيع والخلق السامي . فهي من أولها إلى غايتها سياسة رسمها الشاعر لابنه "جبيل" اقتبسها من خلق العربي ، ومن تجاربه هو وحنكته . فهي بذلك والقول لهما سجل للمثل الأخلاقي عند العرب ، ودليل على غاية هؤلاء القوم بتربية أبنائهم ، وحرصهم على السمو بها[5] .

وبصرف النظر عما نقرأه عن القصيدة أو عن صاحبها ، فإن قراءة النص نفسه ، وهو المأم والمحج ، وهو واقع أيضاً في ثمانية عشر بيتاً ، تفضي إلى أن عبد قيس يعالج في نصه فعلاً ما يمكن أن يقع في دائرة الهم الإنساني ، فهو كأي أب ينظر إلى تجربة ابنه في ضوء

تجربته هو ، وستظل عملية قياس هذه على تلك تؤدي به إلى أن تجربة الابن مهما صغر أو كبر غضة طرية إن هي قورنت بتجربة أبيه .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم حرص ابن خفاف الأشد على أن يزود ابنه بما ثقفه وعجمه ، ويمكن أن نفهم بعد ذلك اختياره الإيصاء أو الوصية أداة في موافاة ابنه بالذي يرغب فيه ، فالوصية فيما نعرفه ونتعارف عليه تعني بنحو ما نوعاً من الالتزام الضمني أو الصريح بأن يأخذ الابن نفسه بما قد أوصاه به أبوه ؛ وإلا فقد الإيصاء محتواه وقلت فاعليته .

إن خير ما يزود به الشاعر جبيلاً ابنه ويحثه عليه التقوى ، ولذا فهي أول نصائحه له وأولاها بالتقدمة عنده :

اللهَ فاتّقِه وَأوْفِ بنذْرِهِ   وإذا حَلَفْتَ مُمَارِياً فَتَحَلَّلِ

إن التقوى في ما يريد الشاعر أن يقوله تقي من كل شر ، وتقي من التساقط في شرك الهوى ، وهي أشبه ما تكون بالحائل الذي يمنع الإنسان من الوقوع في مهاوي الرذيلة ، ولقد قال أحد الأخلاقيين النقدة ، إن النفس الإنسانية في انحدارها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، فإذا لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلاكها وهلكتها[6].

4 : 3

قد لا تكون هذه لغة الشاعر ، وقد لا يقول الشاعر شيئاً من ذلك على القطع ، ولكن هذا ما يؤدي إليه قوله من غير شك ، وإلا خلت التقوى من أي مضمون ، وتحول الحديث عنها إلى ضرب من

العبث والهذيان . إن التقوى بحكم ما قد ألمحنا إليه كانت وستظل أس الفضائل وأساسها ، واحتلت لذلك من الفضائل ما تحتله الواسطة من العقد .

التقوى بتعبير أبعد مما قلناه فضيلة تحف بها الفضائل ، وتكتسب الفضائل كلها ، بما فيها التقوى ، أهميتها من حقيقة ما تلعبه أو توقعه في حياة الإنسان فرداً كان أو جماعة عبر صراعها مع أضدادها وعبر ما ينبجس عنه هذا الصراع . والذي لا مرية فيه أن سعادة الإنسان أو شقاءه قرينة غلبة الفضيلة لديه أو اندحارها عنه .

قد تتعدد الفضائل التي يحث الشاعر ابنه على أن يتقيد بها فتكثر أو تقل ، وقد نذكر من بين هذه الفضائل ما يعبر عنها الشاعر بقوله :

والضَّيْفَ أكْرِمْهُ فإنَّ مَبِيتَهُ حَقٌّ ، ولا تَكُ لُعْنَةً لِلنُّزَّلِ

وهو قول يستند فيه الشاعر إلى أساس معرفي مكين قوامه :

واعلمْ بأنَّ الضيفَ مُخبِرُ أهْلِهِ بمَبيتِ ليلَتِهِ وإنْ لم يُسْألِ

أو ما يعبر عنها بقوله :

ودَعِ القَوَارِصَ للصَّديقِ وغيرِهِ كَيْ لاَ يَرَوْكَ من اللِّئام العُزَّلِ
وصِلِ المُواصِلَ ما صَفَا لكَ وُدُّهُ واحْذَرْ حِبالَ الخائنِ المُتَبَدِّلِ
واتْرُكْ مَحَلَّ السَّوْءِ لا تَحْلُلْ بِهِ وإذَا نَبا بِكَ مَنْزِلٌ فتَحَوَّلِ

وقد نتخير من بين هذه الفضائل ما ينطوي عليه قول الشاعر:

وإذا هممتَ بأمرِ شَرٍّ فاتَّئِدْ وإذَا هممتَ بأمرِ خيرٍ فافْعَلِ

وإذا أَتَـتْكَ من العَدُوِّ قَوارِصٌ فاقْـرِصْ كذاكَ ولا تَقُلْ لم أَفْعَلِ
وإذا افْتَقَرْتَ فَلا تَكُنْ مُتخشِّعاً تَرْجُو الفَواضِلَ عندَ غيرِ المُفْضِلِ
وإذا لقيتَ القومَ فاضربْ فيهمُ حتَّى يَرَوْكَ طِلاءَ أجْرَبَ مُهْمَلِ

وقد نقرأ من الفضائل عند الشاعر قوله :

واسْـتَغْنِ ما أَغْناكَ رَبُّكَ بالغِنَى وإذَا تُصِـبْكَ خَصاصَةٌ فَتَجَمَّلِ
واسْتَأنِ حِلْمَكَ في أُمورِكَ كُلِّها وإذَا عَزَمْتَ على الهَوَى فَتَوَكَّلِ

وقد نعد من الفضائل قول ابن خفاف :

وإذا تَشَـاجَرَ في فُـؤَادِكَ مَرَّةً أَمْـرانِ فاعْمَدْ للأَعَفِّ الأَجْمَلِ
وإذا لَقِيتَ الباهِشِينَ إلى النَّدَى غُـبْراً أَكُفُّهُـمُ بِقَـاعٍ مُمْحِلِ
فَأَعِـنْهُمُ وايْسِـرْ بِما يَسَرُوا بِهِ وإذا هُـمُ نَـزَلُوا بِضَنْكٍ فانْزِلِ

وقـد يذكـرنا مـا يورده ابن خفاف هنا بما تردد من هذه الفضـائل في شعرنا القديم عامة وبما تردد منها عند عبدة ابن الطيب بنحو أخص في قصيدته التي مطلعها[7]:

أَبُـنَيَّ أني قـد كَبِرْتُ ورابني بَصَري ، وفيَّ لِمُصْلِحٍ مستمتَع

وفيها يقول :

ونَصيحةٌ في الصَّـدرِ صادِرَةٌ لكم مـادُمْتُ أُبْصِـرُ في الرِّجالِ وأَسْمَعُ
أُوصِـيكُمُ بِـتُقَى الإلـهِ فإنَّـهُ يُعطِـي الـرَّغائِبَ مَنْ يَشاءُ ويَمْنَعُ
وَبِـبِرِّ والدِكـم وطَاعَـةِ أمْـرِه إنَّ الأَبَـرَّ مِـنَ البَـنِينَ الأَطْـوَعُ
وَدَعُـوا الضَّغِينَةَ لا تَكُنْ مِنْ شأنِكمْ إنَّ الضَّـغائِنَ لِلقَـرابَـةِ تُوضَـعُ

واعصـوا الذي يُزجي النَّمائمَ بَيْنكم مُتَنصِّـحاً ، ذاكَ السِّـمامُ المُـنْقَعُ
يُـزجِي عَقارِبَـه لِيَـبْعَثَ بَيْـنَكُمْ حَـرْباً كمـا بعثَ العُرُوقَ الأخْدَعُ

5 : 3

لقـد آثرت أن أترك لابن خفاف الشاعر أن يورد النصائح والفضائل بلغته من غير تغيير أو تبديل ، وغايتي في ذلك أن أبين أموراً منها ، أن هذه الفضائل تتوزع برمتها ما بين مادي محسوس وروحاني مجـرد وإن كـان الأول مـنها هو الغالب فيما يبدو للقارىء وهو المسـيطر، ومـنها أن النص يظل كما يراه قارئه مفتوحاً باتجاه ما لا يحصى كثرة من الفضائل مما يعني أن عدم انغلاق النص على عدد من الفضـائل يشي ، كما أحسبه برغبة الشاعر الأب في أن يتيح لجيل الابن أن يقيس ما قد تركه منها على ما قد أودعه في النص . المهم في ذلـك كله أن سعادة الابن أمر لا يتحقق كما يتصوره الأكثر تجربة وحنكة إلا بما يلزم به الابن نفسه من تقيد بهذه الفضائل ، وهو الأمر الـذي لا يمـلك الأقل تجربة ، وهو الابن ، إلا أن يذعن له ويعمل بمقتضـاه ، والأهـم في ذلـك كله أن غاية الشاعر ، وهي المشورة والنصح ، قد فرضت عليه الآلة أو الأداة المناسبة في عملية التوصيل، وذلـك أمر منطقي ، فالغاية ، في ما يقال ، تبسط ظلالها على كل ما يؤدي إليها .

6 : 3

تتمـثل غاية الشاعر ومقصده إذاً في ما يقدمه من نصح

وتوجيه . وإذا كان ذلك كذلك فإن من المنطقي أن تكون لغة الشاعر قريبة المتناول ، وأن تكون تصاويره هي الأخرى على قلة ما يورده منها سهلة المأخذ ؛ وأن ينـزع نزعة إعلامية إخبارية مباشرة فيكثر من الأمر وأفعاله والنهي وأدواته ، وأن يجمع ما بين الأمر والنهي في آن معاً إن كان ثمة ما وجب مثل هذا الجمع .

أضف إلى ذلك فإن من المنطقي وغاية الشاعر ومرامه على ما قدمت أن تتحدد دلالة اللفظ عنده ، وأن تتحدد إيحاءات العبارة في قصيدته ، وأن يسترفد كل ما من شأنه أن يوقع غرضه بنحو أشد كاسترفاده ، مثلاً بأسلوب الشرط والتكرار ، وكانتزاعه صورة من طباق أو كناية أو تشبيه أو استعارة من بيئته ومعانيه من واقعه ومجتمعه، فذلك كله أبلغ في إيصال الإيصاء الذي يتوخاه ، ومثل ذلك كله أشد في تعميق الوصية وتعزيزها لدى متلقيها ؛ وذلك كله ما نلاحظه في نص سويد بن أبي كاهل اليشكري إلا في الفرط بعد الفرط لاختلاف الشاعرين في المقصد والغرض ، وما يترتب على هذا الاختلاف من اختلاف في البنية والأداة . وهو ما ستحاول القراءة أن تتوقف عنده في ضوء معاينتها النص نفسه وفي ضوء تأملها له .

(4)

نص سويد بن أبي كاهل اليشكري*

1 : 4

(1) بَسَطَتْ رَابِعَةُ الحَبْلَ لَنَا	فَوَصَلْنَا الحَبلَ منها ما اتَّسَعْ
(2) حُرَّةٌ تَجْلُو شتيناً وَاضِحاً	كشُعَاعِ الشَّمسِ في الغَيْمِ سَطَعْ

(3) صَــقَلَتْهُ بقضــيب ناضــر — مــن أراكٍ طَيِّــبٍ حــتى نَصَعْ
(4) أبيــضَ اللَّوْنِ لذيذاً طَعْمُهُ — طَيِّــبَ الــرِّيقِ إذَا الريقُ خَدَعْ
(5) تَمْــنَحُ المِرْآةَ وَجْهاً وَاضِحاً — مثلَ قَرْنِ الشمسِ في الصَّحْوِ ارْتَفَعْ
(6) صَافِيَ اللَّوْنِ ، وطَرْفاً ساجياً — أَكْحَــلَ العَيْــنَيْنِ مــا فيه قَمَعْ
(7) وقُــروناً سَــابغاً أَطْــرافُها — غَلَّلَــتْها ريــحُ مِسْكٍ ذي قَنَعْ
(8) هَيَّــجَ الشَّــوْقَ خَيَالٌ زَائِرٌ — مِــن حَــبيبٍ خَفِــرٍ فيه قَدَعْ
(9) شَــاحطٍ جَــازَ إلى أَرْحُلِنَا — عُصَــبَ الغَــابِ طُرُوقاً لم يُرَعْ
(10) آنسٍ كَان إذَا ما اعْتَادَنِي — حَــالَ دُونَ الــنَّوْمِ مِنِّي فامْتَنَعْ
(11) وكَــذَاكَ الحُبُّ ما أَشْجَعَهُ — يَرْكَبُ الهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعْ
(12) فــأبيتُ الــليلَ ما أَرْقُدُهُ — وبِعَيْــنَيَّ إذَا نَجْــمٌ طَــلَعْ
(13) وإذَا ما قلتُ لَيْلٌ قد مَضَى — عَطَــفَ الأَوَّلُ مــنْهُ فَــرَجَعْ
(14) يَسْحبُ الليلُ نُجُوماً ظُلَّعاً — فَــتَوَالِيهَا بَطِيــئَاتُ التَّــبَعْ
(15) ويــزَجِّيها عَــلَى إبْطائها — مُغْــرَبُ اللَّوْنِ إذَا اللَّوْنُ انْقَشَعْ
(16) فَدَعاني حُبُّ سلْمَى بَعْدَ ما — ذَهَــبَ الجِــدَّةُ مــنِّي والرَّيَعْ
(17) خَبَّلَتْــني ثُــمَّ لَمَّا تُشْفِني — فَفُــؤَادي كلَّ أَوْبٍ ما اجْتَمَعْ
(18) ودَعَتْــني بــرُقَاهَا ، إنَّها — تُنْــزِلُ الأَعْصَمَ مِنْ رَأْسِ اليَفَعْ
(19) تُسْمِعُ الحُدَّاثَ قولاً حَسَناً — لــو أَرَادُوا غَيْــرَهُ لم يُسْــتَمَعْ
(20) كَمْ قَطَعْنا دُونَ سَلْمَى مَهْمَهاً — نَــازِحَ الغَــوْرِ إذَا الآلُ لَمَــعْ
(21) في حَــرُورٍ يَنْضَجُ اللَّحْمُ بِهَا — يَــأْخُذُ الــسَّائرَ فيها كالصَّقَعْ
(22) وتَخطَّيْتُ إليها مِن عُدًى — بِــزَمَاعِ الأَمْــرِ والهَــمِّ الكَنِعْ
(23) وفَــلاةٍ واضــحٍ أَقْرَابُها — بَالِيــاتٍ مــثلَ مُــرْفَتِّ القَزَعْ
(24) يَسْبَحُ الآلُ عَلَى أَعْلَامِها — وعَــلَى الــبِيدِ إذَا الــيومُ مَتَعْ

(25) فَرَكِبْناها عَلَى مَجْهُولِها ... بِصِلاَبِ الأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعْ

(26) كالمَغَالي عارفات للسُّرَى ... مُسْنِفاتٍ لَمْ تُوشَّمْ بالنَّسَعْ

(27) فَتَرَاها عُصُفاً مُنْعَلَةً ... بِنِعَالِ القَيْنِ يَكْفِيها الوَقَعْ

(28) يَدَّرِعْنَ الليلَ يَهْوِينَ بنا ... كَهُوِيِّ الكُدْرِ صَبَّحْنَ الشَّرَعْ

(29) فَتَناوَلْنَ غِشاشاً مَنْهَلاً ... ثُمَّ وَجَّهْنَ لأَرْضٍ تُنْتَجَعْ

(30) مِنْ بَنِي بَكْرٍ بِهَا مَمْلَكَةٌ ... مَنْظَرٌ فيهِمْ وفيهِمْ مُسْتَمَعْ

(31) بُسُطُ الأَيْدِي إذَا ما سُئِلُوا ... نُفُعُ النَّائلِ إنْ شَيءٌ نَفَعْ

(32) مِنْ أُناسٍ لَيْسَ مِنْ أخلاقِهِمْ ... عاجِلُ الفُحْشِ ولا سُوءُ الجَزَعْ

(33) عُرُفٌ لِلْحَقِّ ما نَعْيا به ... عِنْدَ مُرِّ الأمْرِ ، ما فِينا خَرَعْ

(34) وإذَا هَبَّتْ شَمالاً أَطْعَمُوا ... في قُدُورٍ مُشْبَعَاتٍ لم تُجَعْ

(35) وجِفانٍ كالجَوابي مُلِئَتْ ... مِنْ سَمِيناتِ الذُّرَى فيها تَرَعْ

(36) لا يَخافُ الغَدْرَ مَنْ جاوَرَهم ... أَبَداً مِنْهُمْ ولا يَخْشَى الطَّبَعْ

(37) ومَسَامِيحُ بِمَا ضُنَّ بهِ ... حاسِرُو الأَنْفُسِ عن سُوءِ الطَّمَعْ

(38) حَسَنُو الأَوْجُهِ بِيضٌ سادَةٌ ... ومَرَاجِيحُ إذَا جَدَّ الفَزَعْ

(39) وُزُنُ الأحلامِ إنْ هُمْ وازَنُوا ... صادِقُو البَأْسِ إذَا البَأْسُ نَصَعْ

(40) ولُيُوثٌ تُتَّقَى عُرَّتُهَا ... ساكِنُو الرِّيحِ إذَا طارَ القَزَعْ

(41) فَبِهِمْ يُنْكَى عَدُوٌّ وبِهِمْ ... يُرْأَبُ الشَّعْبُ إذَا الشَّعْبُ انْصَدَعْ

(42) عادَةٌ كانَتْ لهم مَعْلُومَةٌ ... في قَدِيمِ الدَّهْرِ لَيْسَتْ بالبِدَعْ

(43) وإذَا ما حُمِّلُوا لم يَظْلَعُوا ... وإذَا حَمَّلْتَ ذَا الشَّفِّ ظَلَعْ

(44) صالِحُو أكْفائِهِمْ خُلاَّنُهُمْ ... وسَرَاةُ الأَصْلِ ، والنَّاسُ شِيَعْ

(45) أَرَّقَ العَيْنَ خَيَالٌ لَمْ يَدَعْ ... مِنْ سُلَيْمَى ، فَفُؤادِي مُنْتَزَعْ

(46) حلَّ أهْلِي حيثُ لا أَطْلُبُها ... جانِبَ الحِصْنِ ، وحَلَّتْ بالفَرَعْ

(47) لا أُلاقيهـا وقَلْبي عندها　　غَيْـرَ إلْمَـامٍ إذَا الطَّرْفُ هَجَعْ

(48) كالـتُّؤَامِيَّةِ إنْ باشَـرْتَها　　قَـرَّتِ العَيْنُ وطَابَ المُضْطَجَعْ

(49) بَكَـرتْ مُـزْمِعَةً نِيَّـتَها　　وحَـدَا الحَـادي بها ثُمَّ انْدَفَعْ

(50) وكَـريمٌ عِـنْدَهَا مُكْتَبَلٌ　　غَـلِقٌ إثْـرَ القَطِـينِ المُتَّبِع

(51) فكأنّي إذْ جَرَى الآلُ ضُحَى　　فَـوْقَ ذَيَّـالٍ بخَدَيْـهِ سَـفَعْ

(52) كُـفَّ خَدَّاهُ على ديباجَةٍ　　وعـلَى المَتْـنَيْنِ لَوْنٌ قد سَطَعْ

(53) يَبْسُـطُ المَشْيَ إذَا هَيَّجْتَهُ　　مِـثْلَ ما يَبْسُطُ في الخطْوِ الذَّرِعْ

(54) راعَـهُ من طَيِّءٍ ذُو أسْهُمٍ　　وضِـرَاءٌ كُـنَّ يُبْـلَيْنَ الشِّرَعْ

(55) فَـرَآهُنَّ ولَمَّـا يَسْـتَبِنْ　　وكِـلابُ الصَّـيْدِ فيهنَّ جَشَعْ

(56) ثُـمَّ وَلَّـى وجَـنَابَانِ لَهُ　　مِـنْ غُـبَارٍ أَكْـدَرِيٍّ واتَّدَعْ

(57) فَـتَرَاهُنَّ عَـلى مُهْلَـتِه　　يَخْتَلِـينَ الأَرْضَ والشَّـاةُ يَلَعْ

(58) دَانِيَـاتٍ مـا تَلَبَّسْنَ به　　واتّقَـاتٍ بِدمـاءٍ إنْ رَجَـعْ

(59) يُـرْهِبُ الشَّدَّ إذَا أرْهَقْنَهُ　　وإذَا يَبْـرُزُ مِـنْهنَّ رَبَـعْ

(60) سـاكِنُ القَفْرِ أخُو دَوِّيَّةٍ　　فـإذَا مـا آنَسَ الصَّوْتَ امَّصَعْ

(61) كَتَبَ الرَّحمنُ ، والحَمْدُ لَهُ　　سَـعَةَ الأخْـلاقِ فينَا والضَّلَعْ

(62) وإبـاءً لـلدَّنِيَّاتِ إذَا　　أُعْطِـيَ المَكْـثُورُ ضَيْماً فكَنَعْ

(63) وبِـنَاءً لـلمَعالي ، إنَّمَـا　　يَـرْفَعُ اللهُ ومَـنْ شـاءَ وَضَعْ

(64) نِعَـمٌ للهِ فيـنَا رَبَّهَـا　　وصَـنِيعُ اللهِ ، واللهُ صَـنَعْ

(65) كَيْفَ باسْتِقْرارِ حُرٍّ شاحِطٍ　　بِـبِلادٍ لَيْـسَ فيهـا مُتَّسَـعْ

(66) لا يُرِيدُ الدَّهْرَ عنها حِوَلاً　　جُـرَعُ المَوْتِ ، ولِلْموتِ جُرَعْ

(67) رُبَّ مَنْ أنْضَجْتَ غَيْظاً قَلْبَهُ　　قَـدْ تَمَنَّـى لِـيَ مَوْتـاً لَمْ يُطَعْ

(68) ويَرَاني كالشَّجَا في حَلْقِه　　عَسِـراً مَخْـرَجُهُ مَـا يُنْتَزَعْ

(69) مُـزْبِدٌ يَخْـرِطُ مَا لم يَرَنِي — فـإذَا أسْـمَعْتُهُ صَـوْتِي انْقَمَعْ

(70) قد كَفَانِي الله ما في نفسه — ومـتَى مـا يَكْفِ شيْئاً لا يُضَعْ

(71) بئْسَ ما يَجْمَعُ أنْ يَغْتَابَنِي — مَطْعَـمٌ وَخْـمٌ وَدَاءٌ يُـدَّرَعْ

(72) لم يَضِرْنِي غَيْرَ أن يَحْسُدَنِي — فهْـو يَزْقُو مثلَ ما يَزْقُو الضُّوَعْ

(73) ويُحَيِّـــيــنِي إذَا لاقَيْــتُهُ — وإذَا يَخْـلُو لهُ لَحْمِـي رَتَـعْ

(74) مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لو يَفْقِدُنِي — لـبَدَا مـنه ذُبَـابٌ فَنَـبَعْ

(75) ساءَ ما ظَنُّوا وقد أبْلَيْتُهُمْ — عـند غايـات المَدَى كَيْفَ أقَعْ

(76) صـاحبُ المِئْرَة لا يَسْأَمُها — يوُقِـدُ الـنَّارَ إذا الشَّـرُّ سَطَعْ

(77) أصْـقَعُ النَّاسِ برَجْم صائب — لَيْـسَ بـالطَّيْشِ ولا بالمُرْتَجَعْ

(78) فَـارِعُ السَّوْطِ فَمَا يَجْهَدُنِي — ثَـلِبٌ عَـوْدٌ ولا شَخْتٌ ضَرَعْ

(79) كيـفَ يَرْجُونَ سقَاطي بَعْدَ ما — لاحَ فـي الرَّأسِ بَيَاضٌ وَصَلَعْ

(80) وَرِثَ البِغْضَـةَ عَنْ آبائه — حـافظُ العقْل لِمَا كان استَمَعْ

(81) كـم مسرٍ لي حقداً قلبه — فـإذا قابلـته شخصـي رَكَعْ

(82) فَسَعَى مَسْعَاتَهُمْ في قَوْمه — ثُمَّ لم يَظْفَـرْ ولاَ عَجْـزاً وَدَعْ

(83) زَرَعَ الـدَّاءَ ولَم يُدْرِكْ به — تِـرَةً فـاتَتْ ولاَ هَيـاً رَقَـعْ

(84) مُقْعِيـاً يَرْدِي صَفَاةً لم تُرَمْ — في ذُرى أعْيَـطَ وَعْـرِ المُطَّلَعْ

(85) مَعْقِـلٌ يَأمَنُ مَنْ كانَ به — غَلَـبَتْ مَـنْ قَبْـلَهُ أن تُقْتَلَعْ

(86) غَلَـبَتْ عاداً ومَنْ بَعْدَهُمُ — فـأبَتْ بَعْـدُ فَلَيْسَـتْ تُتَّضَعْ

(87) لا يَرَاها النَّاسُ إلاَّ فَوْقَهُمْ — فَهْـيَ تأتِي كيْفَ شاءَتْ وتَدَعْ

(88) وهُـو يرميها ولَنْ يَبْلُغَهَا — رِعَـةَ الجـاهلِ يَرْضَى ما صَنَعْ

(89) كَمِهَتْ عَيْنَاهُ حتَّى ابْيَضَّتَا — فهُـوَ يَـلْحَى نفسه لمَّا نَزَعْ

(90) إذْ رَأَى أنْ لم يَضِرْهَا جَهْدُهُ — ورَأَى خَـلْقاءَ مـا فيهـا طَمَعْ

(91) تَغضبُ القِرْنَ إذَا ناطَحَهَا ... وإذَا صـابَ بها المِرْدَى الجَزَعْ

(92) وإذَا مـا رامَهَـا أعْيَا به ... قِـلَّةُ العُـدَّةِ قِدْمـاً والجَـدَعْ

(93) وعـدوٌّ جـاهد نَاضَلْتُهُ ... في تَرَاخِي الدَّهْرِ عنكمْ والجُمَعْ

(94) فَتَسـاقَيْنَا بمُـرٍّ نـاقعٍ ... في مَقـامٍ ليـس يَثْنيه الوَرَعْ

(95) وارْتَمَيْـنا والأعَادي شُهَّدٌ ... بنِـبَالٍ ذاتِ سـمٍّ قـد نَقَـعْ

(96) بنِـبَالٍ كـلُّها مَذْرُوبَـةٌ ... لم يُطِـقْ صَـنْعَتَها إلاَّ صَـنَعْ

(97) خَـرجَتْ عَنْ بغْضَةٍ بَيِّنَةٍ ... في شَـبابِ الدَّهْرِ والدَّهْرُ جَذَعْ

(98) وتَحَارَضْـنَا وقالُوا : إنَّما ... يَنْصُـرُ الأقْوامُ مَنْ كان ضَرَعْ

(99) ثمَّ وَلَّى وهْوَ لا يَحْمِي استَهُ ... طائـرُ الإتْـراف عنْهُ قد وَقَعْ

(100) سـاجِدَ المَنْخَرِ لا يَرْفَعُهُ ... خاشِـعَ الطَّرْفِ أصَمَّ المُسْتَمَعْ

(101) فَـرَّ مِنِّي هَارِباً شَيْطانُهُ ... حيـثُ لا يُعْطِي ولا شيئاً مَنَعْ

(102) فَـرَّ مِنِّي حينَ لا يَنْفَعُهُ ... مُوقَـرَ الظَّهْـرِ ذَليـلَ المُتَّضَعْ

(103) ورَأَى مِنِّي مَقَاماً صادِقاً ... ثـابتَ المَوْطِـنِ كَـتَّامَ الوَجَعْ

(104) ولسـاناً صَيْرَفِيًّا صارِماً ... كحُسَـامِ السَّيْفِ ما مَسَّ قَطَعْ

(105) وأتاني صَاحِبٌ ذُو غَيِّثٍ ... زَفَيَـانٌ عِـنْدَ إنْفَـادِ القُـرَعْ

(106) قالَ: لَبَّيْكَ، وما استصْرَخْتُهُ ... حاقِـراً للـنَّاسِ قـوَّالَ القَذَعْ

(107) ذُو عُـبَابٍ زَبِـدٌ آذِيُّهُ ... خَمِـطُ الـتَّيَّارِ يَـرْمِي بالقَلَعْ

(108) زَغْـرَبِيٌّ مُسْـتَعِزٌّ بَحْرُهُ ... ليـسَ لـلماهرِ فيـه مُطَّـلَعْ

(109) هَـلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خادِرٍ ... ثَـئِدَتْ أرْضٌ عَـليه فَانْـتَجَعْ

2 : 4

سـويد ، في ما تقوله ترجمته ، شاعر مقدم مخضرم ، عاش في

الجاهلية دهراً ، وعمر في الإسلام عمراً طويلاً ، عاش إلى ما بعد سنة 60هـ . قرنه ابن سلام الجمحي في طبقاته بعنترة ، وقرنه غيره بطرفة والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم ، وكان أبوه أبو كاهل شاعراً أيضاً[8].

أما قصيدته فجاهلية من أخمصها إلى أعلاها ، وهي في ما يقوله الرواة من أغلى الشعر وأنفسه ، كانت العرب تفضلها وتعدها من حكمها ، وكانت في الجاهلية تسميها " اليتيمة " لما اشتملت عليه من الأمثال على حد ما يقوله الأصمعي ، وقال ابن سلام أن لسويد شعراً كثيراً ، ولكن قصيدته هذه برزت على شعره .

وتبدأ القصيدة عندهم رواة الشعر وشراحه بنسيب مفصل ، يعقبه حديث عن الطيف والأرق له ، ثم صفة الليل والنجوم والفجر ، ثم يعود إلى التشبيب بصاحبته ، فيصف عذب حديثها ، وكيف قطع المهامه إليها في اليوم الشديد ، وينعت الفلاة والسراب والخيل . ثم يفخر بقومه ، بكرمهم وطيب خلقهم ، ووفائهم وجمالهم وجرأتهم ، وقوة أخلاقهم وبأسهم وشجاعتهم وشدة احتمالهم . ثم يعود إلى حديث الطيف والنسيب كرة أخرى ويذكر وداعه ورحلته على ناقة شبهها بالثور الوحشي راعه الصائد والكلاب . فهو يعدو وهن خلفه عاديات . ثم يرجع إلى الفخر بقومه فينعتهم بسعة الأخلاق والإباء والرفعة . ثم يصور لنا ، في ما يقوله شراح القصيدة ، صورة رائعة للعداوة القاتلة يكنها له صاحبه المنافق وكيف يكبته ويقمعه . ثم وصف مفاخرته ومقاتلته الخصوم وغلبته عليهم . وأعقب ذلك بذكر صاحبه من الجن على مذهب شعراء العرب . وأن لكل واحد منهم صاحباً يلقي الشعر على لسانه[9].

3 : 4

هـــذا مـــا يقوله الشراح عن النص ، ولكن ماذا يقول النص نفســـه ؟ وهـــل ثم ما ينتظم هذه الأجزاء المتباعدة ؟ هل تطرح هذه الأجزاء المتعددة المتباعدة موضوعاً واحداً ؟أم أن كل جزء منها يشكل وحدة معنوية قائمة برأسها لا تتصل بما قبلها ولا بالذي بعدها؟

إن أول مـــا يلاحـــظ على النص أنه يقع في ما يزيد عن مائة بيت، وأنه من النصوص متعددة الشرائح ، ويلاحظ عليه ، وهذا هو الأهم ، أن الأطول من هذه الشرائح في النص تلك التي يتحدث فيها ســـويد عـــن نفسه ، ولعل الباحث لا يبالغ إن قال هنا أن النص بشرائحه ليس إلا ضرباً من حديث سويد عن نفسه ، فهل يعني ذلك أن لـــدن سويد ما يشغله ؟ وهل يعني ذلك أن هناك ما يسكن سويداً وأن ثم عنده ما يستاهل الطرح ضمن هذه المساحة الطويلة في النص ؟ وهـــل يعـــني ذلك أن حديث سويد عن الآخر ، مهما تكن صورته ، كحديثـــه عن المرأة أو الطيف أو الرحلة أو المعشر والقوم لا يفهم إلا في ضوء حديثه عن ذاته ؟ ذلك ما يميل إليه الدارس ، وذلك هو الذي تعززه قراءة النص نفسه .

4 : 4

يرتـــبط سويد بالمرأة ، في ما يشير إليه نصه من أوله ، ارتباطاً قوياً ، وهو ارتباط يذكرنا بما يشاكله أو يماثله في الشعر الجاهلي كله. ولا يـــتوقف هذا الارتباط على ما يقوله سويد عنها في مستهل نصه ، وإنما نلمحه في غير ما موطن في النص . وسواء تحدث سويد عن المرأة

في شريحة أو أكثر ، وسواء أكانت المرأة في كل ما يتحدث به عنها من مـبعث إلهامـه أو من مبعث تأثره بغيره ، وسواء تعددت أسماء المرأة عـنده أو لم تتعدد فإن الذي يؤديه حديثه عنها أن المرأة التي تستغرقه تـرتفع عن بنات جنسها ترفعاً يباعدها عن نسوة الأرض ويقاربها من مخلوقات سامية فهي :

حُـرَّةٌ تَجْـلُو شَـتِيتاً وَاضِحاً كَشُعَاعِ الشَمسِ في الغَيْمِ سَطَعْ

وهي :

تَمْـنَحُ المـرْآةَ وَجهـاً واضِـحاً مثلَ قَرْنِ الشمسِ في الصَّحْوِ ارْتَفَعْ

صَـافِيَ الـلَّوْنِ ، وطَـرْفاً سَاجِياً أكْحَـلَ العَيْـنَيْنِ مـا فيـه قَمَـعْ

وريقها ، يراه الشاعر :

أبْيَـضَ اللَّوْنِ لَذِيذاً طَعْمُهُ طَيِّبَ الرِّيقِ إذا الريقُ خَدَعْ

ومهمـا تكن الأسباب التي يفسر بها الدارسون المحدثون تعلق الشـاعر الجاهلي بالمرأة[10] ، فإن المرأة في نص القراءة ، وكما يراها قارئـه ، نورانية أو نحو ذلك ، حرة تسبح في الفضاء ، ويسبح في فضـائها سويد ، يؤرقه البحث عنها ، ويضنيه شوق الوصول إليها ، يحـاول أن يرقد في ليله فلا يطاوعه الرقاد ، ويحسب لليله آخراً فلا يأتيـه آخـره ، أو يرجع آخره أوله ، باختصار فإن المرأة عند سويد حقيقة تائهة أو سر مغلق ، بيد أنه سر يأسره ، وسحر يقيده :

خَبَّلَتْـني ثُـمَّ لَـمَّا تُشْفِني فَفُؤادي كلَّ أوْبٍ ما اجتَمَعْ

ودَعَتْـنِي بِـرُقَاهَا ، إنَّهـا تُنْـزِلُ الأعْصَمَ مِنْ رَأسِ اليَفَعْ

تُسْـمِعُ الحُدَّاثَ قولاً حَسَناً　　　لَـوْ أرَادُوا غَيْرَهُ لم يُسْتَمَعْ

وباختصار أشد فإن سويداً يسعى إلى أن يقارب هذه الحقيقة بكل ما يفرضه المسعى عليه من جهد ويتطلبه من عناء ومشقة .

5 : 4

لا يأبــه شــاعرنا للأهوال في كثير أو قليل ، ولا يبالي بما قد يـلقاه مــن صعاب أو مشاق مادام الوصول إلى معشوقته هو مرامه وغايـته . والمـتأكد فالمتأكد أن لذة التعرف على المجهول أو المتجدد أضعاف ما يبذل في سبيله أو لأجله .

وخير ما يمكن للشاعر أن يسترفده لهذا الغرض خيلٌ صلاب، جـوار فهــن شُجَعٌ ، خفاف ، سراع كالعُصُف ، عارفاتٌ للسرى ، مســنفات لم تُوشَمْ بالنَّسْعْ ، مُنْعَلَةٌ بنعال القَيْن يكفيها الوَقْعْ ، يدَّرِعْنَ الليل ويهوين كهُوِيّ الكُدْر . إن أفراساً كهذه هي خير أداة يصل بها الشـاعر إلى مبتغاه ، وإن خيلاً كهذه يعز إن لم يستَحِلْ أن نقع على نظائـر لهـا في الواقـع . وإن خيـلاً كهذه يجوز بها الشاعر المهامه والفلوات ، فهي ولا نظير لها التي تنجيه من المهالك والشرور ، وهي التي تصل به إلى أهله أو قومه من بني بكر وهم الذين يفاخر بهم الملأ ، والذين يمده وصوله إليهم بقوة على قوة ويمنحه عزماً على عزم يمكنه من مواصلة البحث والاستمرار فيه .

6 : 4

يزهو الشاعر برهطه زهواً بالغاً ، وإن لم يفعل ذلك مادام هذا

الـــزهو عاملاً فاعلاً يمكن له أن يدنو به من عشيقته ، ناهيك عن أن مثل هذا الزهو ينطوي بداهة كما إخاله على زهو الشاعر بنفسه مما يعني أن اقترابه منها يكاد يصل بهما إلى حال من الاتحاد .

إن رهط الشاعر في جوامع مما يقوله " بُسُط الأيدي " و" نُفُع النائل " و" عُرُف للحق " و" وُزُن الأحلام " وكذا فإن رهط الشاعر ليـس من أخلاقهم عاجلُ الفحش ولا " سوء الجزع ". وهم عدا عن ذلـك يطعمون في " قدور مُشبعات " و" جفان كالجوابي " وهـم أيضـاً " حسنو الأوجه " و" بيض سادة " و" مساميح بما ضن به " و"حاسـرو الأنفـس عن سوء الطمع " و" مراجيع إذا جد الفزع ". أضـف إلى ذلك فإنهم " صادقوا البأس " و" ليوث تتقى " و" ساكنو الريح " وهم فيما يقوله الشاعر عنهم :

فَـبِهِمْ يُـنكَى عَـدُوٌّ وبِهِمْ يُرأَبُ الشَّعْبُ إذَا الشَّعْبُ انْصَدَعْ
عَـادَةٌ كـانَتْ لـهـم مَعْلُومَةٌ في قَدِيمِ الدَّهْرِ لَيْسَتْ بالبِدَعْ
وإذَا مـا حُمِّـلُوا لَمْ يَظْلَعُوا وإذَا حَمَّـلَتْ ذَا الشَّفِّ ظَلَعْ
صَـالِحُو أكْفَـائِهِمْ خُلَّانُهُمْ وسَرَاةُ الأَصْلِ ، والناسُ شِيَعْ

ولا أريد أن أتحدث في علاقة الشاعر بقبيلته أو في طبيعة هذه العلاقـة ، ففي ذلك بحوث مستوفاة ودراسات مستقصاة[11]، حسبي أن أقـول إن الشـاعر يسـتمد من بأسهم بأسا ، ومن قوتهم قوة ، وتستمد القبيلة من شاعرها شيوع الذكر وذيوع الصيت وعلى الرتبة والمنـزلة . فتتقوى لذلك العـلاقة بين الشـاعر وقبيلته أو القبيـلة وشاعرها. يجد الشاعر في القبيلة ملاذه وتجد القبيلة في الشاعر منطقها وبيانهـا ، يهـب الشاعر قبيلته شعره ، وهو الأعز عنده ، وتمحض القبيلة شاعرها أسباب قوته .

يمكن أن أقول في ضوء هذه العلاقة ، إن الشاعر يلوذ بقبيلته عند الشدة ، ويرجع إليها عند الصعب ، ولا شيء يؤرق سويداً أكثر مـــن المـــرأة بكل ما ترمز إليه كما سبق أن قلت ، وذلك هو الذي لايفتأ سويد يقوله في سائر نصه .

في مقطع من القول فإن القبيلة يجد فيها الشاعر الجاهلي ملاذه حـــين تحزّ به الأمور ، وحين لات بأس يمكنه من مغالبة ما عرض له ، وكذا الأمر بالنسبة للراحلة أيضاً كل الفرق بينهما ، كما أحسبه أن الراحـــلة أداة الشاعر في التسلية والتأسي ، يلوذ بها عندما يلم به ضيم أو يخايله الوهن ، بيد أنه الملاذ الذي يستجمع من خلاله قوته .



7 : 4

من هذه الشرفة يمكن أن نفهم ما يقوله الشـــاعر عن راحلته التي يشبهها على عادة شعراء ما قبل الإسلام بثور وحشي استطاع أن يفـــلت لبسط مشيه وفرط خطوه من قبضة صائد ذي أسهم وكلاب ضـــوارٍ فيهن جشع . لقد أراد الشاعر لراحلته أن تضرب في الأرض فتغدو في هذه الحالة صـــورة للشاعر نفســـه الذي يضنيه البحث عن "رابعة " أو " سليمى " ويؤرقه شوق الوصول إليها . والذي لا مراء فيه أن أرضاً لا تقيم فيها هذه أو تلك موات لا حياة فيها . وأن حياة الشاعر إذ ذاك كمثل حياة الأرض هاته تماماً بتمام ، أو كما يقول :

كَيْفَ باسْتِقْرَارِ حُرٍّ شاحِطٍ   بِـــبلَادٍ لَيْـــس فيها مُتَّسَعْ

8 : 4

قد تتعدد الوسائط التي يتخذها الشاعر قربى في سعيه الذي لا

يتوقف للوصول إلى غايته . وقد تكون الراحلة مثلما القبيلة من بين هذه الوسائط . وقد نعد من بينها أيضاً ما يقدمه الشاعر عن نفسه في معـرض حديثـه عن شانئه وهو تقديم يستغرق من القصيدة سبعة وثلاثين بيتاً (67 104). المهم أن هذه الأدوات تتعاضد في الدلالة على سويد الشاعر الإنسان ، وتتعاضد وهذا هو الأهم في تقريب سويد في مبتغاه وفي أن يقع منه موقع الرضى والقبول .

إن شانِىء سويد في جوامع مما يقوله قد بلغ الغيظ منه مبلغه :

رُبَّ مَن أنْضَجَتْ غَيظاً قلبه ـ قـد تَمَـنى لِيَ مَوْتاً لم يطع

وهو ذو نميمة :

بِئْسَ ما يَجْمَـعُ أنْ يَغْتابَنِي ـ مَطْعَـمٌ وَخَمٌ وداءٌ يُدَّرَعُ

وهو حسود " يزقو مثل ما يزقو الضُّوَعْ " وهو صاحب فتنة:

صاحِبُ المِئرَةِ لا يَسـأمُها ـ يُوقِدُ النَّارَ إذا الشَّرُّ سَطَعْ

وهو سليل أسرة لا تعرف إلا البغضة والعداوة :

وَرِثَ البِغْضَـةَ عَـنْ آبائه ـ حافِظُ العقْلِ لِمَا كان استَمَعْ

أمـا سويد فعلى الضد من ذلك تماماً ، هو صفاة أو كالصفاة باقية ... لا ينال منها ما يفعله شانئه ، إنما بلغة سويد :

مُقْعِيـاً يَـرْدي صَفاةً لم تُرَمْ ـ في ذُرَى أعْيَـطَ وَعْرِ المُطَّلَعْ
مَعْقِـلٌ يَـأمَنُ مَنْ كانَ به ـ غَلَـبَتْ مَـنْ قَبْلَهُ أن تُقْتَلَعْ
غَلَـبَتْ عـاداً ومنْ بَعدَهُمُ ـ فـأبَتْ بَعْدَ فَلَيْسَتْ تُتَّضَعْ
لا يَـرَاها النَّاسُ إلاَّ فَوْقَهُمْ ـ فهْيَ تأتِي كيْفَ شاءَتْ وتَدَعْ

إذا رَأى أنْ لم يَضرْها جَهْدُهُ ... ورَأى خَـلْقاءَ ما فيها طَمَعْ
تَغْضِبُ القَـرْنَ إذَا ناطَحَها ... وإذَا صابَ بِها المَرْدى انْجَزَعْ

باختصـار فإن عدو سويد مهزوم بلا ريب ، مولٍّ لا محالة ، مغلـوب مـن غير ما شك ، وباختصار أيضاً فإن سويداً يبدو لَعَيْن مشاهده كما يصوره :

ورَأى مِـنِّي مَقامـاً صـادقاً ... ثـابتَ المَوْطِـنِ كَتَّامَ الوَجَعْ
ولِسَـاناً صَـيْرَفِيّاً صـارِماً ... كحُسَامِ السَّيْفِ ما مَسَّ قَطَعْ

إن سـويداً فيـه من عناصر القوة ما يمكنه من مقاربة السرّ ومواصلة المسعى ، وأن لديه من الصفات ما يجعله شديد القرب للذي يبحث عنه ، وهل هو إلا كما يقوله في خاتمة قصيدته :

هَلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خادِرٍ ... ثَـئِدَتْ أرْضٌ عليهِ فَانْتَجَعْ

(5)

1 : 5

ممـا تقـدم يمكن أن أقول إن ميمية المثقب ولامية بن خفاف وعينية سويد نماذج شعرية مختارة لثلاثة من الشعراء تمثل برمتها عناية شعرنا العربي القديم بالهم الإنساني وكلفه به . صحيح أن كل نص من هـذه ينطلـق مـن الهم الخاص إلى الهم العام ، أو إن شئت فقل من الـتجربة الفردية الضيقة إلى التجربة الإنسانية الرحبة ، وصحيح أن كـل نص من هذه ينحو في العبارة عن الهم الذي يبسطه منحى غير ذلك الذي ينحوه الآخر . كل ما قلته صحيح ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه النصوص تتشافع في الدلالة على مبلغ اهتمام النص الشعري

القديم بالمحمول الإنساني ، واشتغاله بمعالجته ، الأمر الذي ينفي انغلاق النص منه على صاحبه ، وطغيان صوته فيه على كل صوت سواه ؛ ويثبت في الوقت نفسه إنطلاق النص الشعري القديم من حدوده المحدودة إلى الآفاق الإنسانية الفسيحة .

2 : 5

وإذا عطفت آخر الحديث على أوله قلت إن هذه النصوص المنتقاة ليست إلا أمثلة من نصوص كثيرة بالغة الدلالة على اهتمام شعرنا القديم بالمحمول الإنساني وعنايته به مما يجعلنا في أمس الحاجة إلى مراجعة كثير من الأحكام التي تقال فيه أو حوله ، ويجعلنا بحاجة أشد إلى أن نُجيل النظر في نصوصه ونجدد قراءته . وإذ ذاك فإن الذي تبين لنا أن شعرنا القديم رحب رحابة الشعر ، عميق عمق الشعر . ولقد قيل إن " الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة . فهو ينقل إلى كثير معنى سطحياً واضحاً . ويحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق "(12) .

هوامش الدراسة :

(1) راجع السببين الثاني والثالث عند الباحث نفسه في بحثه " في البدء كان الإنسان قراءة في شعرنا العربي القديم " المنشور في مجلة " جذور "، العدد الأول ، 1419هـ/ 1999م.

(2) عنوان الندوة المذكورة " الإبداع والكونية " وكان الباحث قد شارك فيها ببحث عنوانه " في البدء كان الإنسان " قراءة في شعرنا العربي القديم ، وقد نشر هذا البحث بمجلة " جذور "، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1419هـ/ 1999م .

* المثقب العبدي : الديوان / 216 .

(3) المفضل الضبي ، المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، 1979 : 392 .

* المفضل الضبي : المفضليات : 383 .

(4) المفضل الضبي ، المفضليات : 383 .

(5) المفضل الضبي : المفضليات : 383 .

(6) قاسم المومني : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري : 296 وراجع مصادره .

(7) المفضل الضبي ، المفضليات : 145 .

* سويد بن أبي كاهل اليشكري : الديوان 220 .

(8) المفضل الضبي ، المفضليات : 190 .

(9) المفضل الضبي ، المفضليات : 190 .

(10) قاسم المومني : في البدء كان الإنسان قراءة في شعرنا العربي القديم : 53 : 54 .

(11) راجع هذه العلاقة عند مها قنوت : سويد بن أبي كاهل اليشكري ، حياته وشعره : 159.

(12) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم : 152 .

مصادر الدراسة ومراجعها :

- سويد بن أبي كاهل اليشكري : الديوان ، جمع وتحقيق شاكر العاشور ومراجعة محمد جبار المعيبد ، دار الطباعة الحديثة ، البصرة ، 1972 .
- قاسم المومني : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة / 1982 .
- قاسم المومني : في البدء كان الإنسان قراءة في شعرنا العربي القديم ، بحث منشور بمجلة "جذور"، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1419هـ/ 1999م .
- المثقب العبدي : الديوان ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر ، 1391هـ/ 1971م .
- مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، 1401هـ / 1981م .
- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، 1979م .



حضارتنا الإسلامية
وتاريخنا الأدبي



عباس عبدالحليم عباس

جديـد شوقي ضيف كتاب يكشف كنه رغبة مكنونة لدى إنسان عايش تراث أمة عريقة قدر لها أن تحيا شتاتاً مريراً ، في أن يعلن احـتجاجاً عـلى هـذا الواقع المؤسـف ولو كان ذلك عبر عنوان الكـتاب وفي العنوان ما فيه في كثير من الأحيان فقد آن الأوان لتتلاقى الأطراف داخل دفتي كتاب " من المشرق والمغرب / بحوث في الأدب " وقـد تـأكد هذا المعنى بصدور الكتاب عن الدار المصرية / اللبـنانية)... إنه هم الثقافة والفكر ، و" كلنا في الهم شرق " هذه قـراءة للخارج ، أما الداخل ، ففيه اثنا عشـر بحثاً ، ستة مشرقية ، وسـتة مغـربية ، أعاد أستاذنا شوقي ضيف من خلالها صياغة بعض الموضـوعات بطـريقة جديدة تكشف ، كما هي كتابات الأساتذة الكبار دائماً ، عن المعاني الشمولية والناضجة للظواهر ، مثلما نجد في المقالة الأولى (المثل العليا في شعر الفروسية الجاهلية) التي قدم عبرها فهماً أعمق وأشمل للمصطلح نفسه ، فكانت مقاربته تحفر في مناخ ندر الالـتفات إليها عند الحديث عن شعر الفروسية ، كالبطولة النفسية الـتي تماشـت مع البطولة المادية واعتز بها الشاعر العربي عن طريق عرضه لمنظومة المثل والأخلاق الكريمة التي تمثل جانباً مهماً من جوانب الفروسـية النفسـية التي تقتضي التقدير والإحترام ، وآية ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم لابنة حاتم الطائي :" يا جارية هذا صفة المؤمـن لـو كان أبوك مسلماً لترحمنا عليه ". ويبرز الدكتور شوقي

صورة الصعاليك في هذا السياق التي ترمز إلى أرفع درجات الفروسية، يقول شاعرهم :

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسوقراح الماء والماء بارد

ويقرأ الدكتور في موقف الصعاليك ذلك استشعاراً عميقاً لفكرة التضامن الاجتماعي . وثمة أفكار أخرى عميقة الدلالة ، كذم الغدر ، وموقف الشاعر تجاه جاراته ، والحلم وسعة الصدر ، والإعتراف بجميل الزوجة وحسن عشرتها وظهورها بصورة تعادل صورة الفارس (الرجل) لشدة ما تتمتع به من صفات المرأة الحرة النبيلة .

ويعجب القارىء لتلك الإلتفاتات الذكية للأستاذ ضيف إلى موضوعات تعد غفلاً عند الباحثين والدارسين المعاصرين أو تكاد ، كأدب الرفق بالحيوان ، وقضايا الأسرى وحقوقهم الإنسانية وغير ذلك من القضايا التي تشكل محاور أساسية في شعر الفروسية الجاهلي.

ومازلنا في الأدب العربي القديم ، وفي الجانب المقارن تحديداً ، إذ يعرض لنا الفصل الثاني صور الأدب العربي المقارن من خلال علاقاته بالآداب الأجنبية القديمة (الفارسية ، والهندية ، واليونانية). وفيه ينقض الدكتور قضايا أشبه ما تكون بالمسلمات حول علاقة العرب الجاهليين بالأمم المجاورة منها : إن عزلة العرب – في العصر الجاهلي – عن الأمم المجاورة غير صحيحة . ويثبت ذلك بروايات وأحداث لا مجال للشك فيها ويثير من خلالها دعوة جادة للدراسة المقارنة لمجالات عديدة في الأدب (كالأمثال) عند العرب والمصريين واليونان والعبرانيين والهنود والفرس . و(كالقصص الديني) في أشعار

الشعراء الجاهليين لمعرفة مصادرهم ومدى اتساع أفقهم وعلاقاتهم الثقافية والفكرية .

وفي أواخر العصر الأموي وبدايات العصر العباسي يتابع الأستاذ ضيف أثر الأدب الفارسي في كتابات ابن المقفع السياسية والأخلاقية ، وعند سهل بن هارون والجاحظ وغيرها من الكتابات كألف ليلة وليلة الذي " يحمل بين أطوائه وصفحاته دراسات واسعة للأدب المقارن بين ما فيه من حكايات شعبية فارسية وهندية وحكايات عربية بغدادية وقاهرية ".

أما الأثر اليوناني في الأدب العربي فقد بدأ في عهد البرامكة وهو ما أثبته المسعودي في (مروج الذهب) واضطرد ذلك في ترجمة الفلسفة اليونانية والمنطق ، وقد تأثر بهما المتنبي في شعره . أما فن الترجمة الشخصية أو الذاتية فقد كان للفرس واليونان أكبر الأثر في معرفة العرب له . وبما أننا نحاور العصر العباسي وأدبه ، آثر الدكتور ضيف أن يخصص الفصل الثالث لواحد من أهم وأبرز أعلام النثر العباسي ، فكان هذا الفصل بعنوان (مؤثرات في حياة أبو حيان وأدبه)، وكان أهمها في نظر الدكتور ضيف : تغلغل الثقافة العربية في الطبقات الشعبية بمجتمع بيئته عن طريق حلقات المساجد والمكتبات العامة في بغداد ، ونشاط الوراقة والوراقين ، وبعض العوامل السياسية والأخلاقية في المجتمع البغدادي .. كل ذلك أثر تأثيراً بالغاً في حياة التوحيدي وأدبه ، حتى صار في شخصه وكتابته ممثلاً بارزاً للطبقة الشعبية في مجتمعه ذلك ، ويلحظ الدكتور ضيف أن هذه الظاهرة : قيادة الحركات الثقافية والأدبية والعلمية من قبل أشخاص ينتمون إلى أبناء الشعب ، ظاهرة لافتة للإنتباه في العصر

العباسي . ومع أن الدكتور ضيف يوضح القيمة الأدبية العظيمة لأبي حيان إلا أنه يأخذ عليه وبشدة ابتذال نفسه بالوقوف بباب ابن العميد والصاحب بن عباد منتظراً منهما عطاء جزيلاً ، برغم تفهم أستاذنا ضيف للعوامل التي دفعت التوحيدي لذلك .

ولكن ، وللحق ، فإن أبا حيان كان أكثر أدباء عصره جرأة على تعرية الواقع الاجتماعي المنحط في المجتمع العباسي ، فجعل أدبه مخصصاً للشكوى المريرة من الفساد الخلقي المستشري حوله ، الأمر الذي أخرج لنا أعمالاً أدبية باقية في الغربة والوحشة والتضرع والإبتهال ، كما انعكس ذلك في عمله الباقي (الإشارات ...).

ويبدو أن إشارات التوحيدي التي ختم بها الدكتور ضيف فصله الخاص به كانت من باب حسن التخلص ، فكانت مدخلاً صالحاً للفصل الرابع الخاص (بالإشراقيين ومشاركتهم في نشر الجهاد والإسلام، وكما ذكرت سابقاً، فإن أستاذاً بخبرة الدكتور شوقي ضيف ، لابد أن يعيد قراءة الأشياء بطريقة فيها من الإختلاف ما فيها ، ليس من أجل الخلاف بحد ذاته ولكن من أجل الحث على النظر إلى الأمور من زاوية مختلفة . فالإشراق، يظنه كثيرون من الناس جماعة من الناس عاشت عالة على المجتمع " وهو ظن واهم " يأخذ الدكتور على عاتقه مهمة إبطاله وتتبع خيوط المسألة للوصول إلى الحقيقة بعد نفي الظن وذلك بتتبع تاريخ الحركة الجهادية في الإسلام وسير نساكها .

ولابد ، بطبيعة الحال ، أن يتعرض الأستاذ ضيف لأوهام فريق من المستشرقين الذين شبهوا نسّاكنا ... بالرهبان المسيحيين المنعزلين عن الحياة " وهو ظن خاطىء أيضاً ، ويدلل على ذلك بعبدالله بن

المبارك الناسك المشهور الذي جاهد بسيفه ولسانه ، وكان يرفع الجاهد ويرقى به فوق النسك درجات بعيدة ، ويمثل الأستاذ ضيف لغيره من النسّاك الذين أبلوا في الجهاد أحسن بلاء . ويتتبع في الوقت نفسه أقوال المؤرخين وشهاداتهم التي تؤكد أن ثغور الإسلام استحالت ثكنات حرب تكتظ بالمجاهدين من النساك والزهاد .

وبرغم الانشقاق الذي حدث بين الإشراقيين وأهل السنة في وقت من الأوقات لقولهم بأن أعمال القلب وفيوضاته فوق أعمال الجوارح ، مما فهم منه الفرائض الدينية من الصلاة والصيام والحج والزكاة " ولم يكونوا يهملونها ، ولكنهم كانوا يقولون أن أداءها لا يبلغ حد الكمال بدون الرياضة الروحية .. وربما أنكر بعضهم الفرائض مبالغة في الإشادة بالرياضيات الروحية " وهذا غير جائز ، إلا أن الشقاق قد كان بالغ الأثر في تشويه دور الزهاد في الجهاد ونشر الإسلام .

ولكن الله قيض لرأب الصدع إماماً مشهوراً هو الإمام الغزالي، فرفض ما وجب رفضه وقبل ما ينبغي قبوله . فكان ذلك "إيذاناً بأن يعود الزهاد إلى النهوض بدورهم " فازدهر الزهد ثانية ، وظهر فيه " اتجاهان واضحان : اتجاه فردي فلسفي ، واتجاه جماعي سني " وكان هذا الأخير له سهم وافر في الجهاد والإستشهاد في سبيل الله . وقد انتشر واستمد تعاليمه التربوية والخلقية من آراء الغزالي ، وتتوالى الطرق ...، وتزداد حماستهم لحرب الصليبيين، هذا من ناحية الجهاد بالسيف . أما النوع الآخر من الجهاد الذي ربما تفرد به هؤلاء فهو " جهادهم السلمي لنشر الإسلام وراء حدود العالم العربي بآسيا وأمريكا " ويرصد الدكتور ضيف مراحل هذا الجهاد وحلقاته الكثيرة

دون أن يصيب هؤلاء الرجال الخلص عجز أو وهن مبيناً أهمية دورهم التاريخي وجهادهم الذي لابد أن يكون دعوة صريحة لإعادة النظر في كثير مما نظنه مسلمات في تاريخ حضارتنا الإسلامية .

ويأتي الفصل الخامس بعنوان : (القاهرة ودورها القيادي في الثقافة العربية) بداية من دورها في نشر المذهب المالكي ، واحتضان المذهب الشافعي فضلاً عن نشر قراءة ورش ونشر رواية ابن هشام للسيرة النبوية الشريفة كما ظهرت كتب عديدة في شعراء مصر وأطبائها ومترجميها ولغوييها .

وما إن يأتِ العهد الفاطمي ، وعهد سلطان مصر حتى كادت تتولى زعامة العالم العربي حتى انبثقت في القاهرة نهضة أدبية وعلمية رائعة بفضل إغداق الخلفاء الفاطميين الأموال والرواتب على العلماء والأدباء الذين تزخر بهم كتب الأدب والتاريخ والتراجم والطبقات وشهادات الرحالة . ويشير الأستاذ ضيف بالإضافة إلى اهتمام الفاطميين بالعلوم النقلية ، إلى اهتمامهم (بالفلسفة) والعلوم الطبيعية، ويفصل لنا القول بما يشرح للقارىء مدى تقدم هذه العلوم عندهم. هذا هو شأن الفاطميين وأتباعهم ، أما الأيوبيون فقد ضاعفوا إسهام القاهرة في الفكر العربي . وما القاضي الفاضل إلا شخصية أدبية فذة تدلل على نهضة الأدب والفكر في عهدهم ، زد على ذلك اهتمام الأيوبيين بإنشاء المدارس والإغداق على العلماء من كل ميدان ، حتى صارت مصر موطناً لكثيرين من علماء الأندلس الذين نزلوا أرض الكنانة ، وفيهم اللغوي ، والطبيب ، والفقيه والأديب . ولما جاء المماليك أضافوا إلى مجد مصر العلمي والأدبي مجداً حربيا عسكرياً . كما امتاز هذا العهد بالموسوعات في مختلف الميادين ، وزاد من هذه

النهضة الصلة القوية بين الشام ومصر والعراق أيضاً ، ويذكر الأستاذ علماء وفقهاء كثيرين من أهل الشام والعراق قد نزلوا مصر موضحاً جهودهم وآثارهم في تقدم الفكر والأدب آنذاك .

ولم ينس أستاذنا كيف جاء العثمانيون أصحاب غزو وحرب فقاموا بهدم الكثير مما بناه من سبقهم باستثناء دور الأزهر الذي ظلت جذوتـه مشـعة جعلت من القاهرة " طوال الحقب الإسلامية قبل العصـر الحديث حامية للثقافة العربية وراعية لها ولأعلامها الأفذاذ في الوطن الكبير ".

وبمجـيء العصر الحديث والحملة الفرنسية واتصال العرب بالغـرب ، عرف المصريون الطباعة ، وقادهم محمد علي إلى الحضارة الغـربية ، وراحت تنظم في القاهرة الصلة بين العقل العربي الحديث وبين العقل الأوروبي الحديث ، وتمت ترجمة الكثير من العلوم الطبيعية والسياسية والاقتصادية ، ويشيد الدكتور بدور رفاعة الطهطاوي ، ثم تأسـيس الصـحف . فالطهطاوي " يعد بحق رائد النهضة الفكرية العـربية الحديثـة في مختلف مجالاتها ". أما الصحف والمجلات ، فيرى الدكـتور ضـيف أن ظهورهـا المبكر في مصر كان له كبير الأثر في تأسـيس أسلوب جديد في النثر وهو الأسلوب المرسل الحر الطليق ، وحررته من قيود السجع ، والتعقيد اللغوي .

وثمـة قضية خطيرة يلفت المؤلف أنظارنا إليها ، وهي مقاومة المصريين الدعوة الخسيسة إلى (العامية) حتى حمت القاهرة اللغة العربية من هذه الدعوة المغرضة ، في وقت كانت مصر تقع فيه تحت الإحتلال الإنجـليزي ، وكـانت نيران الشعور الوطني تزداد تأججاً ويتزعمها الزعـيم الوطـني مصطفى كامل ، ثم تتوالى قائمة الزعماء الوطنيين

والمسلمين وكتبهم ومجلاتهم وعلى رأسهم الشيخ محمد عبده. أما قاسم أمين ، فإن الدكتور ضيف يعده " بطل النهضة النسائية في عالمنا العربي غير منازع " وكان بودي لو أطال الدكتور الوقوف عند هذه الشخصية ليبين ، خطأها الذريع في فهم حرية المرأة التي لا يمكن أن تكون بخلع الحجاب بحال من الأحوال ، بل للحرية مفهوم آخر ينبني على فاعلية فكرية وإنسانية يراعى دور المرأة في تربية الجيل ، وتطوير المجتمع ، والمساهمة في بناء الحضارة بمعناها الأعمق والأشمل ، ولا أظن هذا كله بمنأى عن إدراك الأستاذ ضيف وفكره .

وينتقل الدكتور بعد ذلك إلى مدرسة الإحياء الشعرية ، والنهضة النثرية عبر المقال والقصة ، ودور جامعة القاهرة ، وأثر ذلك كله في نهضة الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي مما جعل القاهرة " مشعة " .

والمقال الأخير في جانب الشرق العربي جعله الأستاذ ضيف بعنوان (الثقافة العربية الإسلامية في مواجهة الثقافة الغربية) وهو موضوع قديم يتجدد منذ الفتح الإسلامي والمواجهة مع الروم ثم الإسبان ، وبانتصار الحضارة الإسلامية سيطرت اللغة العربية على غيرها ، فازدهرت العلوم وترجمت الفلسفة ، فتمثل المسلمون الحضارة الغربية والعلوم بكل ميادينها .

والمواجهة الثانية مع حضارة الغرب تمثلت بترجمة العلوم الإسلامية إلى اللغات الأوروبية عن طريق الأندلس وصقلية ، ويرصد الدكتور ضيف عشرات الكتب والمؤلفات التي ترجمها الغرب عن الفلاسفة والعلماء والأطباء العرب . وقد أخذ الغربيون مع العلوم العربية كل ما كان يتصل بها من قيام المدارس والجامعات ومنح

الدرجـــات العـــلمية على نحو ما عرفوا من منح الأسلاف لتلاميذهم الإجازات العلمية .

أمـــا الـــتأثر الأوروبي في مجال الأدب العربي ، فهو يحتاج إلى بحـــث مستقل غير أن د. شوقي ضيف يفصح عن تأثر واسع للغرب بأدبـــنا العـــربي ، وفي مقدمته الأغاني الزجلية ، وما كان يصحبها من موســـيقا ، فضلاً عن التراث القصصي العربي . ومن الغريب كما يرى شوقي ضيف أن العرب حين سلموا تراثهم إلى أوروبا انصرفوا عـــن تنميـــته والعناية به ، بينما أخذت أوروبا تثب في مضمار العلم المســـتمد منه والفكر والفلسفة وثبات متصلة ، بل قل تقفز قفزاً ومع الكارثة العثمانية التي أصابت الوطن العربي ازداد انصراف العرب عن تراثهم حتى صدمهم الغرب بحملة نابليون فأعاد إليهم وعيهم ، وكان المصـــريون مـــن أوائل المتنبهين جراء هذه الحملة ، فكان ما كان من إرســـال البعثات وتوسيع نطاق المدارس ومؤسسات التعليم والترجمة إبـــان عهـــد محمد علي ، وكان نتيجة ذلك ظهور شخصيات علمية وأدبيـــة أنـــتجت أعمالاً ساق الدكتور ضيف معظمها للدلالة على النهضـــة العـــلمية والـــلغوية والأدبية التي تأسست آنذاك . غير أن الإنجـــليز رأوا أنه لابد من الوقوف في وجه هذه النهضة ، وأن ينشغل المصـــريون والعـــرب بـــأمور أخـــرى تلهيهم عن متابعة ذلك فكان الاحـــتلال سداً منيعاً يقف في وجه نهضة الأمة وتقدمها . غير أنهم ، وإن اســـتطاعوا أحياناً ، لم يتمكنوا من القضاء على النهضة الأدبية، ويقـــول الدكـــتور شوقي : فقد ظلت ترجمة الآداب الغربية في مصر نشـــطة أوسع نشاط وظهر فيها نوابغ في فني القصة والمسرحية . غير أن المؤســـف أن الاحتلال والاستعمار عطلا النهضة العلمية ، ليس في

مصر وحدها ، بل في مختلف أصقاع الوطن العربي الكبير . ومن دلائل ذلك وأسبابه ، فرض اللغة الأجنبية على مناهج التعليم ، ولكن لغتنا العربية أثبتت لهم أنها قادرة على الوفاء بمتطلبات العلم الحديث ، الأمر الذي يفرض على أساتذتنا الوقوف في وجه هذا الاحتلال العلمي على حد تعبير الدكتور ضيف الذي يعد أشد خطورة لأنه يحتل العقول والألسنة ، وعليهم أمانة التعريب العلمي لإعداد جيل يؤمن بدوره في البناء إنطلاقاً من إيمانه بثقافته ... وجذوره الحضارية ويسهب الدكتور شوقي ضيف في تفصيل القول بمسألة التعريب إسهاب عالم خبير في أبعاد المشكلة وطرق حلها مقترحاً قيام مؤسسة عربية تتعاون في إنشائها والإنفاق عليها الدول العربية جميعها ويقترح الأستاذ ضيف الاهتمام بترجمة العلوم والآداب بقدر الاهتمام بالتأليف نفسه ، ويرى ببصيرة الأكاديمي المتخصص ضرورة رعاية المشاريع الترجمية كما كان عليه الحال عهد المأمون لنصل إلى ما وصل إليه ذلك العهد من تقدم علمي وازدهار معرفي في كافة المجالات .

ويفرغ الدكتور من مقالاته المتعلقة بالجزء الشرقي من الوطن العربي لينتقل إلى المقالات المخصصة لجزئه الغربي مبتدئاً (بعقيدة الموحدين بين التشيع والاعتزال) والمؤسس ... هو محمد بن تومرت الذي كان يعد نفسه مهدي آخر الزمان ، وبويع على ذلك كما تدل سيرته التي تتبعها الدكتور ضيف مثبتاً أنه استحق فكرته تلك من نحلتين هما : التشيع والاعتزال ، مرجعاً أسس التشيع إلى أربعة هي (الإمامة ، والمهدوية ، والعصمة ، والتنظيم الطبقي) ومرجعاً الإعتزال إلى أساسين هما : (التوحيد ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) وقد

بـــرزت ثقافة الدكتور وظهر عمق علمه في تتبع هذه الأسس التي بنى عليها حكمه حول عقيدة الموحدين ، من خلال إمامهم ابن تومرت .

ويـــنتقل البحث إلى مجال الدراسة الحضارية المقارنة عبر تتبع (دور الحضـــارة الأندلســـية في تكوين الحضارة الأسبانية) تلك التي كانت غفلاً إلى عهد متأخر ولكن ، مع فتح العرب لإسبانيا ، وحرص العرب على استيراد تراثهم الثقافي والحضاري من المشرق ، فضلاً عن اســتقدام عـــلمائه وأدبائه ، وكان ذلك مبكراً حسبما يرصد مظاهر المســـألة الدكتور ضيف بتفصيل شديد . وما إن يأتي عهد الطوائف حـــتى تـــزداد الحضارة العمرانية ازدهاراً ، ويقرر المؤلف أن الحضارة المادية للأندلس استمرت تزدهر طيلة سبعة قرون انتقلت ، بعد هزيمة المســـلمين ، إلى أيـــدي النصارى وصارت ملكاً لهم . فكان للعمارة الإســـلامية أثـــرها المـــمتد في فن العمارة الإسباني ، وكان فن الغناء والموســـيقى مـــن أبـــرز شواهد التأثير للحضارة الأندلسية بالحضارة الإســـبانية ، ويتبع الدكتور ضيف أطراف هذه القضية بدقة ، يخلص مـــنها إلى أن الحضارة الإسلامية العربية في الأندلس أتاحت للإسبان حضـــارة متكاملة في جوانبها المادية والمعنوية الأدبية والعلمية . حتى صـــرخ (ألبرو القرطبي)، كما ينقل الدكتور ضيف عن تاريخ الفكر الأندلســـي لبالـــثيا ، قوله : " يا للحسرة ! إن الموهوبين من شباب النصـــارى لا يعرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها ، ويقبلون عليها في نهـــم ، وهم ينفقون أموالاً طائلة في جمع كتبها " ويؤكد الدكتور بأن الموشحات والأزجال أثرت تأثيراً بعيداً في الغناء والشعر الأوروبيين ، وأما القصص الأندلسي فقد شغف بهما الإسبان واستثمروها في تراثهم البيكاريســـكي . أما المجال العلمي والصناعي ، فإن قرطبة بلغت فيه

شأواً بعيداً ، يدل على ذلك أقوال الرحالة والسفراء الذين كانوا يزورونها ، وفي كتاب الدكتور ضيف ما يحتاج إلى وقفات طويلة للتأمل والدهشة ، فيما يخص العلوم التي برع فيها العرب وأخذها عنهم الإسبان من طب وفلك وزراعة وهندسة وصيدلة وغير ذلك ، أما الفلسفة فلم يترك أستاذنا الفرصة تفوته لذكر ابن رشد الذي كان له دور حضارة قائمة بذاتها في هذا المجال ، إذ ظلت كتبه تنير سماء أوروبا كلها بإشعاعاتها ليس في زمنه فحسب ، بل في أزمان قادمة ، وآماد بعيدة .

ويبدو أن (القضاء في الأندلس) كان بحاجة إلى فصل مستقل، كما رأى الدكتور ضيف فهو مؤسسة شرعية اقتضتها ضرورة الحياة البشرية ، وعهد لها الدكتور بتوضيح جذورها منذ العهد الإسلامي الأول ليبين مكانته وسلطانه الذي ظل يفوق كل سلطان في مختلف عهود الدولة الإسلامية .

أما في الأندلس ، فقد دلت تراجم قضاتها أستاذنا إلى مكانة القضاء الرفيعة هناك ، وإلى استقلاله ومنزلته العلية منذ حكم الأمويين للأندلسيين ، ويدلل الدكتور ضيف على ذلك بكثير من المرويات التي تبين كيف كانت الرعية وأولو الأمر يستوون أمام القاضي ، وتبين مدى تنور القضاة وتعمقهم في أحكام الشريعة وأصول المعاملات وفقهها ، ومدى وعيهم الاجتهادي فيما جد من مشكلات فضلاً عن تنبه ولاة الأمر إلى ضرورة رعاية القضاء وإنفاق الأموال على القضاة لكيلا يتركوا في نفسهم حاجة إلى مال أو غيره من أجل نزاهة أحكامهم واستقلالها .

ومن الأفكار الجديدة في مجال الحديث عن القضاء الإسلامي

يشير الدكتور إلى ظهور نظامي المحامين والمشاورين في الأندلس ، فنحن ، عرب اليوم أخذنا نظام المحاماة عن القانون الفرنسي دون أن نعلم أنه كان قائماً في القضاء الإسلامي بالأندلس في نهاية القرن الرابع عشر .

وفي الفصول الثلاثة الأخيرة يناقش الدكتور ثلاث نقاط أدبية صرفة أولها (قصة حي بن يقظان وأصولها الإسلامية) وبعد تلخيص جيد للقصة ، يتناول الدكتور ترجماتها إلى عدة لغات قديماً وحديثاً ، ويتعرض لتأثير ذلك في قصة روبنسون كروزو (لدانيال ريفو). أما غرسيه غومس فقد راح يبحث عن أصول أوروبية لقصة حي بن يقظان ، يقول الأستاذ ضيف أنه كان أولى بغرسيه غومس أن يبحث عن المصادر الحقيقية للقصة ، وهي مصادر إسلامية خالصة ، ولتأكيد ذلك قام الدكتور ضيف باستعراضها ليصل إلى بيان جسامة الخطأ الكبير الذي وقع فيه غرسيه غومس حين تجاهل المصادر الإسلامية للقصة التي صارت من أعظم الأعمال القصصية في التراث العالمي بشكل عام .

وفي الفصل قبل الأخير عرض الدكتور لموضوع (البلاغة عند ابن رشد) واتخذ من الحديث عن اتجاهات البلاغة ، وكتابي أرسطو في الشعر والخطابة وجهود المترجمين العرب الأوائل ، مهاداً لذلك . ويرى الدكتور ضيف مع محقق كتاب ابن رشد الذي لخص فيه (الخطابة) لأرسطو أن ابن رشد لم يضع ترجمة حرفية للكتاب ، بل شرحاً موسعاً له . أما (كتاب الشعر) فعمل له تفسيراً ملخصاً ، وبالرغم من كثرة مواطن الخطأ فيما أسماه الدكتور ضيف تعريباً من قبل ابن رشد لهذا الكتاب إلا أن الرجل كما يرى الدكتور ضيف

وضع آراء بلاغية كثيرة صائبة ، خاصة فيما يتصل بالمشاهد المتكاملة للأحاسيس والأحوال النفسية والحقائق الواقعة ، ولاتزال من أفكاره بقية طريفة تتصل بمراعاة النظر والغلو أو المبالغة وغير ذلك من الآراء التي بلا شك تنظم إلى الإتجاه المجدد عند البلاغيين العرب القدماء .

وأخيراً يختم الدكتور شوقي ضيف كتابه هذا بفصل خاص عن (لسان الدين بن الخطيب الكاتب) الذي كان بمثابة حجة ناطقة على تواصل الأندلس بالمشرق ، وهو ، على حد تعبير الأستاذ ضيف، أكبر كاتب أبدعته الأندلس في عصورها الأخيرة ، وقد خصه المقري بمجلدين من (نفح الطيب) لأهمية شخصه وأدبه عموماً . فرسائله لها أهمية أدبية بالغة ، وكذلك أهمية تاريخية لا تقل قيمة ودرجة في دلالاتها المختلفة .أما فن الرحلات ، فقد برع فيه ابن الخطيب أيضاً، وله فيه آثار دالة على ذلك ، والفن الثالث الذي عرف به الرجل هو (التاريخ) السياسي أو الشخصي (أي التراجم) ومن أهمها : الإحاطة، والكتيبة الكامنة وغيرها . أما الإشراق ، فقد مارس ابن الخطيب الكتابة فيه بعدما نُفي وكتب فيه كتاب (روضة التعريف بالحب الشريف) الذي قُتل بسببه ، فكان بأسلوبه المميز ونتاجه الأدبي الوفير، بحق ، أكبر كتاب عرفته الأندلس آنذاك .



التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي *



محمد أبو الأنوار

* محاضرة ألقاها الدكتور أبو الأنوار في النادي الأدبي الثقافي بجدة بتاريخ 1414/6/15هـ الموافق 28-11-1993م.

ما هو التراث ..؟ إعادة قراءة ..

التراث مجموع معارفنا المتوارثة ، مكتوباً كان أو مروياً ، وهو الـــذي يشــكل وجداننا وعقولنا ، وعليه يتوقف تقبلنا ، وتعاملنا مع معارف العصر الحديث ومتغيراته سلباً أو إيجاباً . وفي قراءة عاجلة لهذا التراث تقول :

إن تـــراث الأمـــة الإسلامية العربية يختلف من بلد عربي إلى آخـــر ، لأن تراث الأمة العربية الإسلامية لا يقتصر في كل البلاد على الموروثين العربي والإسلامي وحدهما ، بل يضاف إليهما موروث آخر من تراث كل أمة قبل الإسلام .

بل إن التراث العربي الإسلامي في جملته تفاعل بين موروثات الأمـــم الـــتي دخلها الإسلام فأسلمت وتعربت أو أسلمت دون أن تـــتعرب تمامـــاً أو جزئياً . ويشكل الإسلام عنصراً أساسياً في تكوين الـــتراث ، فأصول الإسلام الثابتة : القرآن والحديث . ومتغيراته من شروح وممارسات ، واجتهادات وتجارب عبر التاريخ الإسلامي طوال أربعـــة عشـــر قرناً هي المكون الأعظم للتراث بالإضافة إلى حصيلة الـــثقافات والحضارات المختلفة التي ظلت ترفد المتغيرات حتى عقبت هـــذه الحضـــارة العربية الإسلامية الزاهرة . بكل عناصرها العقدية والفكرية والفنية والأدبية والمادية .

ويقسم بعض الدارسين تراث الأمة إلى أصول ثابتة ، وأخرى متغيرة ويميل بعضهم إلى اعتبار غلبة عناصر الثبات على عناصر التحول في التراث على أساس النظرة إلى الإسلام على أنه في أصوله الثابتة يتحكم في مسيرة التغير .

وهذه النظرة محدودة ، غير صادقة ولا دقيقة . تنظر من زاوية واحدة ، ولا تنظر ي أصوله يدفع إلى التغير ويدعو له . والثبات فيه من حيث العقيدة التي يدعهما القرآن ليس ثبات جمود ، بل ثبات أصالة ، ورسوخ ، منه تتدافع موجات التحول والتطور في نسق متوافق ، ورؤية موحدة للكون والحياة ، وموقف الإنسان منهما.

ومن خلال هذه الرؤية الموحدة تتسم المسيرة الإسلامية وتتعدد اجتهاداتها وتتغير وتختلف وتتفق ، لكنها ترتد في النهاية إلى هذا الأصل الثابت الذي يحفظ عليها كيانها أن يتبدد ، وتتفرق السبل.

ومن خلال هذه الرؤية درج السلف على تقسيم العلوم إلى عربية إسلامية : هي علوم القرآن والحديث والفقه واللغة والأدب والتاريخ ، وعلوم وافدة أو كما تسمى أحياناً في بعض كتب التراث "علوم الأوائل " يعنون علوم الأمم السابقة على الإسلام كاليونان والفرس والرومان . وهي علوم الفلسفة والمنطق والفلك والطب والرياضة : الحساب والجبر والهندسة والكيمياء والموسيقى أحياناً وبعض الفنون التشكيلية والتطبيقية .

وإذا ما أمعنا النظر في مواقف السلف من هذين القسمين من العلوم ، وجدنا موقفهم من القسم الأول يختلف عن الموقف من

القسم الثاني . وذلك أنهم بالنسبة إلى علوم القسم الأول يميلون إلى الثبات أو التحرك في حدود محدودة ومقيدة ويكون ضابطها الالتزام، بل والتوقف أحياناً ، إذ أن معظم تلك العلوم نشأت لخدمة النص الديني من قرآن وحديث . أو خرجت عن عباءته والتزمت به ، وظلت مرتبطة به ارتباط الوليد بأمه .

ومع هذا فإن الثبات في هذا القسم من العلوم لم يكن مطلقاً ، بل تفاوت بتفاوت العصور ، وتفاوت معارف العلماء ومذاهبهم وتكوينهم الثقافي . فبينما نجد فريقاً يلتزم التوقف ونبذ القول بالرأي والتأويل ، والأخذ برأي السلف ، ترى فريقاً آخر يدعو إلى حرية الرأي والأخذ بحصيلة المعارف والثقافات في التأويل والاجتهاد .

ويتدافع الفريقان في اجتياز الفكر العربي الإسلامي ، فترى غلبة واحد منهما في بعض العصور والدول ، وغلبة الآخر عليه في بعض العصور والدول .

وبالنسبة إلى القسم الثاني فقد كان التغير فيه غالباً ، لعدم الارتباط بالنص الديني والأصول الثابتة فيه . ومن هنا كانت اجتهادات الفلاسفة والمناطقة وسائر العلماء محررة من قيود الثبات وإن حاول بعضهم التدخل لإخضاع هذه العلوم كذلك لمنهج السلف أو المنهج النقلي على ما سنراه ، أو نبذها تماماً وإخراجها من دائرة العلم كما حدث في العصور المتأخرة .

وحاول بعض المجتهدين التقريب بين علوم القسم الأول ، والقسم الثاني عن طريق الأخذ بمناهج العقل والتجريب ، والقياس المنطقي في القسم الأول ليكسبوا المعرفة الدينية واللغوية والأدبية

والتاريخية قدراً من التطور ، ونجحت هذه المحاولة أحياناً ، وفشلت مراراً حيث قوبلت من الاتجاه السلفي بالرفض خشية الوقوع في محظور البدعة ، ثم الضلال والفتنة .

ويحفل تراثنا بكل ما ألمحنا إليه من آراء ومواقف . ولا نستطيع عند الحديث عن التراث أو تحديد ملامحه أن ننكر تلك الآراء والمواقف ، ولا أن نرفضها لأنها حقيقة واقعة ومثبتة فيما بين ايدينا من مصادر .

ولا نستطيع أن نركز على جانب منها دون الآخر ، فهي كلها بتدافعها وتفاعلها دليل حيوية التراث لا جموده كما يحلو لبعضهم وصفه .

ولاشك أن السلام بإثارته لكثير من الحركات السياسية والفكرية في شتى جوانب الحياة والمعرفة يثبت أنه دين حيوي متجدد، وباعث على المعرفة ، وليس حاجباً لها .

وكان لكثير من مظاهر الممارسات السياسية والفكرية أثره البالغ في الثراء المعرفي للتراث .

وينظر بعضهم إلى أن قيام الفرق الإسلامية المتعددة من العوامل السلبية التي أخرت الأمة ، ونرى عكس ذلك ، لأن حرية الحوار ، وحرية الاجتهاد واختلاف الزوايا للمنظور الواحد أدعى إلى الفاعلية ، وزيادة التعرف إلى هذا المنظور .

ومن هنا ينبغي أن يكون نظرنا للتراث نظراً كلياً شاملاً وواعياً ، فلا ننكر على بعض علمائنا الذين قدموا للتراث زاداً تعيش عليه الأجيال اعتقاداً بعينه أو فكراً آمنوا به يخالف فكرنا .

كان يقال مثلاً إن الجاحظ كان معتزلياً ، وأن الفراء كان

يـأخذ برأي المتكلمين في تفسيره ، وكذلك الفخر الرازي ، وأن أبا الفرج الأصفهاني كان شيعياً وأن كتاب الأغاني لا يجب الوثوق به لأنه يصــدر عــن عقيدته الخاصة ، وكذلك بالنسبة إلى المسعودي وكتبه الجامعة .

وأن يتهم ابن سينا والفلاسفة بأنهم شياطين الأمة ، فيواجهون بالــرفض والتفكير ، ويدعي إلى تعنيفهم أحياء إذا غلبوهم في الرأي كما حدث بين الفقهاء والسهروردي على ما روى ابن أبي أصيبعة .

يقول عن السهروردي " إنه كان أوحد في العلوم الحكمية ، بارعــاً في الأصــول الفقهية ، مفرط الذكاء ، جيد النظرة ، إلا أن الفقهاء شنعوا عليه ورموه بالتفلسف والإلحاد بعد أن كان ، ناظرهم في حلب وأفحمهم . فعملوا محاضر بكفره رفعوها إلى السلطان صلاح الدين بدمشق وطلبوا منه استئصال الشر بقتله ، حتى لا ينفث إلحاده بكل بلد يحل فيه .

وتمــثل فــتوى ابن الصلاح نصر الدين الشهر زورى مثالاً لرفض الفقهاء للفلسفة تلك التي أصدرها إجابة لمن سأله عن حكم الله فــيمن يشتغل بكتب ابن سينا وتصانيفه فقال فيها : " من فعل ذلك فقــد غــدر بدينه وتعرض للفتنة العظمى ، لأن ابن سينا لم يكن من العلماء كذا بل كان شيطاناً من شياطين الإنس ".

وسئل عمن يشتغل بالمنطق والفلسفة تعليماً وتعلماً من كلام طويــل فقــال : " الفلســفة أميل للسفه والإنحلال ، ومادة للحيرة والضلال ، ومثار للزيغ والزندقة ، ومن تلبس بها تعليماً وتعلماً قارنه الخذلان والحرمان واستحوذ عليه الشيطان .

ويستعدي السلطان على هؤلاء فيقول :" فالواجب على السلطان أن يدفع عن المسلمين شر هؤلاء المياشيم ، ويعاقب على الاشتغال بفنهم ويعرض من ظهر منه اعتقاد عقائد الفلاسفة على السيف إلا الإسلام لتخمد نارهم وتمحي آثارهم ".

توفي ابن الصلاح سنة 643هـ أي في العصر الذي خمدت فيه جذوة الفكر العربي الإسلامي ، وصار التقليد هو الطابع العام لهذا الفكر حتى انتهى به الأمر إلى ما انتهى إليه في القرن العاشر بسيادة العثمانيين ، وتخلف الأمة .

ومثل هذا النظر إلى عدم الفلسفة وهو أصل العلوم العقلية والطبيعية وركيزة أساسية من ركائز التقدم ، لأنه يرسم مناهج التفكير ، ويقوم عليه الاختراع والتطور وبدونه يتردى في الجمود ولا يقبل أي جديد ، قاصر غير مجد .

ولقد كان للفلاسفة المسلمين اجتهاداتهم التي لا يمكن نكرانها، ولا يمكن استبعادها من التراث حين تتحدث عنه .

وربما كان لعطاء الفلاسفة والمناطقة أثر أكبر بكثير من عطاء كثيرين غيرهم ممن ضاقت نظرتهم وتحددت رؤيتهم .

وكان للفلسفة والمنطق أثرهما في تطوير كثير من علوم التراث كعلم أصول الدين والفقه وعلوم النحو واللغة والبلاغة والنقد .

وعدم الأخذ بالفلسفة ومحاربتها أدى إلى إمعان كثير من علماء التراث في الانكفاء على جزئيات العلوم ، واجترار المعرفة وعدم تجديدها ، والاهتمام بالشكل دون الجوهر ، واستغراق الشكل لجهودهم ، وتحديد الفروع لأفكارهم .

ولا تتعارض النظرة الفلسفية القاصدة مع الإيمان ، ولم يخرج بعض الفلاسفة المسلمين عن دائرة الإسلام على الرغم مما رموا به من جانب معارضيهم .

أدى غياب النظرة الفلسفية عن بعض علوم التراث كما قلت إلى الاستغراض في الشكل والانحدار إلى الرؤية الضيقة .

وهكـــذا كـــانت عـــلوم البلاغة والنقد ، معظمها مما يأخذ بشـــكليات النص دون التوغل في مكوناته الأخرى ، وترى النابه من العـــلماء والمجدد من يأخذ ببعض جوانب الرؤية الفلسفية فيبدع من مـــثل عـــبدالقاهر الجرجاني الأشعري في إبداعه لنظرية النظم ، والتي طورهـــا مـــن بعده الفخر الرازي الذي وسع من منظوره في العلم ، فـــأخذ بأســـباب العلوم العقلية والتجريبية وقل ذلك في الزمخشري ، وابـــن سنان ، وحازم القرطاجني الذي أعاد بناء البلاغة على أساس الـــنظرة الكلية متأثراً بمناهج الفلاسفة في كتاب " مناهج البلغاء " ولم يتبعه أحد ولم يأخذ بمنهجه من تلاه ، لأنهم توقفوا عند حدود البحث التقليدي في الفلسفة فكانت أعمالهم تكراراً ، واجتراراً ، أو زيادة في التشقيق وانحصاراً في حدود الشكل .

نشير بهذا إلى جهود أمثال ابن منقذ ، وابن الزملكاني ، وابن أبي الإصبع والقزويني والطيبي وأضرابهم ، حيث جزءوا أبواب البلاغة إلى مـــا يقرب من مائة وخمسين باباً ، يتشابه بعضها ، ويقترب بعضها من بعض .

وكما أدت هذه النظرية الجزئية إلى اهتمام بالشكل في علوم النقد والبلاغة ، فقد كان هذا دورها كذلك في علوم اللغة ، فيما عدا

من أتيح له قدر من سعة الفكر والتفتح على آراء النظار المجتهدين غير المقـلدين ، والأخذ بمنهج لاعقل منامثال سيبويه والسيرافي وابن جني وابـن سـنان الذين جددوا في البحوث اللغوية ، وأضافوا إلى تراثنا الـلغوي آثـاراً باقية كان لها دورها الحيويفي تقدمه ، وبلوغه مرتبة رفيعة بالنسبة إلى التراث الإنساني في هذا المجال .

ولما كان للتاريخ من اتصال مباشر بالنصوص الدينية والتفسير فقـد أولاه المسلمون اهتماماً خاصاً . ولكن معظم المؤرخين داروا في دائـرة التقليد ، والأخذ بشكل التاريخ من وقائع وأحداث واهتمام بالوفيات . وخرج قليلون منهم عن هذه الدائرة الضيقة والشكلية في التاريخ إلى فلسفته ، والاهتمام بما وراء الأحداث من مؤثرات ودوافع دون التقليد للغير ولا الإسراف في الأخذ بالمرويات ، وإن أخذوا فبعد الـتمحيص والتحقيق . ونسلك في هذا العقد أمثال المسعودي ، وابن خلدون والمقريزي وقبلهم مسكويه في تجارب الأمم .

وقد حفل كثير من كتب التاريخ لعدم الأخذ بمنهج التحقيق للخـبر وغيـاب الـنظرة العقـلية بكثير من الخرافات والأساطير والإسـرائيليات الـتي إذا ما وزنت بميزان العلم الصحيح فإن زيفها ويهرجها .

اعتبر جمهرة من العلماء الدعوة الإسلامية بداية للتاريخ العربي الصـحيح وما قبله اصطلح على تسميته بالجاهلية ، واختلط مفهوم الجاهلية بمفهوم الأمية والتخلف الحضاري . وسلك بعضهم في مفهوم خاطىء عرب الجزيرة العربية كلهم في إطار هذا المفهوم أو المصطلح. وتكشف بحوث التاريخ والآثار عن عدم هذا المفهوم ، بل عن عكسه

مــن حيــث وجدت حضارات عربية سابقة أشار إلى بعضهم القرآن الكريم . واختلط تقديرها الديني بتقديرها الحضاري .

أي أن الرؤية الدينية من حيث التوحيد أو الوثنية أثرت على تقديرها الحضاري عند بعض العلماء ، فأدرجوها في سلك الجاهلية . ومــن ثم كانت النظرة إلى تلك الحضارات نظرة متدنية ، أثرت هذه الـــنظرة المتدنية على فكر المسلم فأدت إلى استهزائه بها ومحاربته لها . بـــل وتعدى الأمر إلى محاولة تحطيم كل آثارها وانسحبت هذه النظرة المـــتأثرة بهذا المفهوم غير السليم للحضارات وتراثها عبر التاريخ على تـــاريخ الأمم الأخرى غير عرب الجزيرة في البلاد التي استعربت في وادي الـــرافدين والشـــام ووادي النيل . وكانت بها حضارات قديمة زاهـــرة وعظـــيمة أثرت على مسيرة الإنسانية ، وفي مسيرة الحضارة الإسلامية نفسها .

وتـــرددت مظاهـــر تـــلك النظرة المتدنية في كتب التاريخ الإســـلامي وبعـــض كتب التفسير التي تعرض لتاريخ الأمم السالفة وقصص الأنبياء .

ولعـــبت العصـــبية العرقية مع العصبية الدينية دوراً في هذا الموقـــف لا يمكن إنكاره ، وينبغي التخلص من آثاره في إعادة قراءتنا للتراث التاريخي .

ويتصـــل بالتاريخ المدون التاريخ المروي ، أو المأثور الشعبي ، ولم يهتم الباحثون في التراث بهذا الموروث الشعبي ، واعتبروه خارجاً عـــن دائـــرة اهتمامهم ، لأنه في رأيهم مجهول المصدر وغير موثق ، وتحوطه الغيبية والخرافة ، ويعمر بالأساطير مع أن المؤرخين ينهلون من

هــذا الموروث الشعبي كما تأثر به المفسرين وبدت آثاره غير المباشرة في بعض العلوم الأخرى كالأدب والفنون الإسلامية .

ونكــتفي بهذه الأمثلة من التراث في محاولتنا إعادة قراءته ، فالمجال أضيق من أن نحيط بأبعاده ونتوقف من قراءة علوم التراث عند مناهج تلقي العلم .

مناهج تلقي العلم :

هناك منهجان أصيلان في تلقي العلم عند سلفنا ، أحدهما هو المنهج النقلي ، وهو السائد والآخر هو المنهج العقلي والتجريبي وهو أقل أثراً ويظهر في القسم الثاني من العلوم أعني علوم الأوائل أكثر من القسم الأول .

والمنهج النقلي الذي اعتمد عليه علماء التراث في تلقي المعرفة يعــتمد عــلى النقل الشفاهي ، ويضعف أو يقلل من شأن المكتوب بالصــحف ولهذا المنهج إيجابياته في ضبط اللفظ حتى لا يقع التحريف والتصحيف في لفظ الخبر أو العلم المنقول فيؤدي إلى الخطأ.

وأصــل هذا المنهج علماء الحديث ، وجعلوا له الضوابط ، واهتموا بالنقلة أو حملة العلم وكانوا الأساس الذي يقع عليهم حكم ما نقلوا بما أحرزه عليهم من شروط الجرح والتعديل . ولم يهتم علماء الحديث بنقد المتن بقدر اهتمامهم بجملته .

وتأثــرت العلوم العربية الأخرى بهذا المنهج ، فأخذ به علم اللغة والأدب والتاريخ وأدى إلى زيادة الاهتمام بالمنهج النقلي قصور رسم الحروف العربية عن الأداء الصحيح لتشابه كثير منها في الصورة مما أدى إلى عيوب التصحيف والتحريف التي فصلها العلماء .

وكـــان هذا المنهج موافقاً لاتجاه السلف إلى رواية العلم عن الأوائل فقد ساد الاعتقاد بإتقانهم دون الخلف ، ومن هنا شاع القول بفضـــل الأوائـــل على الأواخر والمتقدمين على المحدثين . على عكس مـــنطق الـــتطور وآلياته . ويصبح الزمن هنا عنصراً مضعفاً للعلم ، فيحتاج إلى من يجده كل حين . وربما كان من هنا الاعتقاد بإمام مجدد يظهـــر عـــلى رأس كل مائة عام ليجدد العلم ، وإن كان القصد به أساساً تجديد العلم الديني وتخليصه من البدع التي تلحق به بالعودة إلى الأصول .

وأدى هذا المنهج إلى سلبية لصقت بالفكر العربي والإسلامي هـــي أن العـــلم يـــتأخر ، وأن الرجوع إلى القدماء أمان من مخاطر المســـتقبل وبذلـــك ساد التقليد في ظل سيادة المنهج النقلي وسيطرته على طرق التلقي .

وتـــرتب على ذلك أيضاً ظهور العقول بعصور الاحتجاج في العلم الديني واللغوي والأدبي ، وكان لهذا أثره في النظر إلى الأدب ، وتقويمه بمقاييس النقد والبلاغة .

ولم يســـتطع الإفلات من أسر المنهج النقلي في الأدب والنقد سوى قلة من الأدباء والنقاد أخذوا أنفسهم بالمنهج العقلي والتجريبي. أشـــرنا إلى بعضـــهم في البلاغة ونضيف إلى من سبق الرماني المعتزلي المتكلم وكتابه "النكت في إعجاز القرآن " الذي اهتدى إلى عناصر في البيان القرآني خاصة والعربي عامة بنى عليها من جاءوا بعده ممن ساروا عـــلى دربـــه . مـــن أمثال عبدالقاهر والزمخشري ، كذلك الباقلاني الأشعري في كتابيه " إعجاز القرآن " و" الانتصار لنقل القرآن ".

ونجد عند الرماني قلة الاهتمام بالنقل ، والاعتماد على الرؤية الذاتية والاجتهاد . كذلك كان الباقلاني وعبدالقاهر والزمخشري .

ونجد عند الرماني قلة الاهتمام بالنقل ، والاعتماد على الرؤية الذاتية والاجتهاد . كذلك كان الباقلاني وعبدالقاهر والزمخشري .

ومن الملفت للنظر إلى هؤلاء العلماء لم يلقوا قبولاً في عصور التقليد وسيادة المنهج النقلي ، بل إن كثيراً منهم هوجم من جماعات التقليد والسلفيين وكان للزمخشري نصيب وافر من هذا الهجوم .

هكذا كان لغياب النظر ومناهج العقل والتجريب آثاره السلبية ، أدت بالفكر العربي عامة ، والثقافة الإسلامية إلى الدخول في مرحلة من السبات العميق . لم يخرجنا منها إلا عصر النهضة الإسلامية منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، وطرقات عصر العلم الحديث ، والتحديات المباشرة التي جاء بها في مواجهة الفكر الإسلامي المتأخر .

تغير المفاهيم ، وما هو ..؟

تنبهت الأمة العربية الإسلامية على طرقات عصر العلم ، وكأنها قد أفاقت من هذا السبات العميق لتجد نفسها فجأة في مواجهة حضارة الغرب بكل منجزاتها التي غيرت بها كثيراً من مفاهيم العصور الوسطى التي توقف عندها العقل العربي . وكان الممسك بزمام التطور الحضاري طور عصور الازدهار الحضاري منذ القرن التاسع حتى القرن الثالث عشر الميلادي .

عصر الاحتكاك والصدام بين حضارة الإسلام والغرب المسيحي ، والمواجهة بين حضارة الإسلام والمشرق الوثني الأمر الذي

أدى إلى ازدهـار لـلغرب والشـرق معاً بنقل حضاراتنا ، وعلومنا وتطويرها اعتماداً على إيجابياتها التي نموها واستثمروها فيما أبدعوا من فـروع المعـرفة التي عبرت بهم عصور التخلف والجمود إلى عصور التنوير والنهضة .

وكـان مـن أهم منجزات الغرب الكشوف العلمية المبهرة والمتـتابعة الـتي غـيرت كثيراً من المفاهيم السائدة في العالم القديم والعصور الوسطى . ولا نستطيع أن نحصي تلك الكشوف ، بل غاية جهدنـا أن نشـير إلى أمثلة منها ، مما كان له تاثير مباشر على فهمنا للتراث ، وإعادة قراءته في ضوء تلك التغيرات .

نظريات النشوء والتطور في علوم البيولوجيا

لعل نظرية داروِن واجتهاداته في إثبات نظريته ، وما ضرب به من الأمثلة من واقع البحث والمشاهدة والكشف والتجريب وأعمال القيـاس والاسـتعانة بالعلوم الطبية والعقلية ، لعلها كانت في مقدمة مـنجزات العـلم في تغـير كثير من المسلمات والثوابت من مفاهيم التراث الإنساني عامة .

ولهـذا فإن هذه النظرية أحدثت ضجة كبرى ظلت أصداؤها تـتردد في مجـالات العـلم المختلفة . سواء بين مؤيدي النظرية أو معارضيها . ومع ما لقيته هذه النظرية من اعتراضات كثيرة ، ونقد لبعض جوانبها إلا أنها أثرت إيجاباً في مناهج العلوم التطبيقية والنظرية.

وأول حصائد هذه النظرية في العلوم الإنسانية تغير النظر إلى الـتاريخ الإنساني ، وإلى اللغة والأدب ، والمساعدة على تقدم علوم الاجتماع والأنتروبولوجيا (علم الإنسان).

وأصبح الباحثون في علوم اللغة ينظرون إلى اللغات نظرتهم إلى الأنـــواع الحية من حيث تقسيمها إلى أسر أو عائلات لغوية ، تتطور تطـــور الأحياء ، فيندثر بعضها ، ويحيي بعضها بفعل عوامل ومؤثرات رصدوها ، بعضها خارج اللغة نفسها وبعضها الآخر من داخل اللغة وأبنيتها ، من حيث تلاؤمها أو عدم تلاؤمها مع التطور .

وأثر هذا التغير في مفهوم نشأة اللغات وتطورها على مفاهيمنا التقـــليدية المتوارثة للغة العربية من حيث انفرادها أو اتصالها بإحدى تـــلك العائلات اللغوية ، وهي أسرة اللغات السامية ، واكتشاف ما بينها من أصول لفظية وتركيبية ، وقيام علوم اللغات المقارنة التي أدت إلى ثـــورة في الدراسات اللغوية والألسنية أفادت منه بصورة واضحة دراسات اللغة العربية الحديثة في علم اللغة وفقه اللغة والنحو وغيرها.

وأثـــرت نظرية دارون على التأريخ الأدبي ، وكيفية كتاباته ، على نشأة الأنواع الأدبية ، والظواهر المختلفة على مدى العصور .

ومـــن الاكتشافات العصرية اكتشاف عالم النفس الإنسانية ، فـــلم يعـــد هـــذا العالم غامضاً ، غريباً ، بل أصبح خاضعاً للتحليل والـــتجريب ، وكان لاجتهادات فرويد ، ونظرياته في علاقة السلوك الإنســـاني بالغريزة ، وما أضافه يونج وغيره من اجتهادات أثارها التي طـــورت هذا العلم ، فأخذ به العلماء والأدباء والمبدعون في مجالات كثيرة من مجالات العلم والأدب والفن .

فكـــانت نشأة علم النفس الأدبي . والنقد النفسي للأدب ، كما نشأ متأثراً به بعض المذاهب الأدبية والفنية كالرمزي والسيريالي والدادعـــي ومـــا إلى ذلـــك . كما كان لعلم النفس يد في كثير من البحوث اللغوية .

ولازالت المتغيرات تتلاحق في هذا العلم ، وتؤثر من قريب أو بعيد في الدراسات اللغوية والأدبية من قريب أو بعيد .

وتأثر باحثونا وعلماؤنا وأدباؤنا في مجالات اللغة والأدب بهذه التغيرات متلقين عن المدارس الغربية فيه زادهم ، وعالج بعضهم قضايا التراث اللغوي والأدبي في ضوء ما علقوه .

وكانت المعالجة ، وكان التعامل مع التراث الأدبي في ضوء علم النفس متفاوت الدرجات ، بين القصد فيه والمغالاة .

ولاشك أن الجانبين أضافا إلى الدراسات الأدبية والنقد حصيلة كبيرة أفادت في تحليل النصوص ، وزادت في فهم شخصية الأديب ، ومكامن نفسه وانعكاس ذلك على أدبه ، وتوجهاته الموضوعية والأسلوبية .

ونشير من ذلك إلى أمثلة ، كدراسة عباس محمود العقاد لأبي نواس في ضوء علم النفس التحليلي للتعرف على شخصيته ، والعقد المستحكمة في سلوكه الفني في شعره . فارتأى أنه ربما كان مصاباً بالنرجسية أو عبادة الذات ، ودلل على ذلك بأقوال من شعره يذكر فيها الإعجاب بنفسه ، كما يعلل في ضوء هذه العقدة (العصاب) اتجاهه إلى الغزمل بالغلمان وكراهته أو نفوره من المرأة .

والعقاد وإن حاول أن يوظف علم النفس في النقد الأدبي ، وأن يتعرف على عالم الأديب النفسي من خلال النص الأدبي ، فلم يكن وحده الذي اتجه هذا الاتجاه في تعامله مع الشعر القديم وأصحابه من نقادنا ودارسينا المعاصرين .

فقد سلك النويهي في تحليله لشخصية بشار بن برد الدرب

نفسه ، وحاول الاهتداء كذلك إلى ما يوجهه من عقد في ضوء علم النفس التحليلي ، فاهتدى إلى أنه منطلق في شعره من عقدة الاضطهاد، باعتباره من الموالي الفرس ، ولأنه خلق قبيح الخلقة جاحظ العينين ، مما ولد عنده ذلك الشعور الذي دفعه إلى التمرد على واقعه، والخروج عن قيمه وتقاليده ، والتصريح بما هو محرم أو ممنوع في عرف المجتمع الذي يحيطه .

ولم يلق هذا الاتجاه قبولاً عند بعض الدراسين وأساتذة الأدب والنقاد ، مثل الدكتور طه حسين الذي انتقد منهج كل من العقاد والنويهي .

وكما كان لعلم النفس ومستحدثاته في التحليل النفسي ، والبحث عن النوازع الإنسانية في السلوك أثرها في الأدب والنقد الأدبي ، وفي نظره بعض الدارسين إلى التراث . كذلك كان للمذاهب الاجتماعية والسياسية والفنية آثارها أيضاً في توجه دارسينا نحو التراث وتعاملهم معه .

ومعلوم أن العصر الحديث في أوروبا حمل في طياته كثيراً من النظريات والاتجاهات والمذاهب المذكورة ، من ديموقراطية ، واشتراكية ، وشيوعية ، حملت في توجهاتها بذور التغير لكثير من مفاهيم الحياة والمجتمعات ، والأفراد ، وعلاقة الفرد بالمجتمع ، وأنشطته المختلفة اقتصادية ، وفنية ، وأدبية .

وعرفنا من النظريات والمذاهب الأدبية التي أفرزتها تلك المذاهب الأدبية التي أفرزتها تلك المذاهب الاجتماعية الرومانسية ، والواقعية ، والواقعية الاشتراكية ، والوجودية ، وما وراء الواقعية ، والشكلية ، وما إلى ذلك .

وكـــان مـــن أول مظاهر التجديد الأدبي والنقدي عندنا في اتجاهاتـــه ومدارسه الحديثة منذ أخريات القرن الماضي وطوال النصف الأول من هذا القرن الأخذ بأصول الرومانسية . وكان تأثر نقادنا بها قوياً ، وأطول أثرها من غيرها .

واتخذ الأدباء والنقاد من أصول الرومانسية قواعد ، ومقاييس يقيسون بها تراثنا الأدبي ، ومن أول ملامحها البحث عن الشخصية في الأدب ، أو محاولـــة تـــبين ملامح شخصية الأديب العاطفية، ورؤيتها الذاتيـــة للحياة والمجتمع ن وموقفه من الطبيعة ، واتخاذها مجالاً للتعبير عن الذات . أو التعرف على الطبيعة من خلال الاستبيان ، والفناء أو الاتحاد بمظاهرها .

وعـــلى ضـــوء هـــذه المقاييس تناول المازني شخصية بشار ، وشـــعره ، وقـــام العقاد بدراسته القيمة لابن الرومي ، وتبعهما بعض الأدباء والدارسين العرب لشعراء آخرين .

وكـــان في تعـــامل بعـــض النقاد والأدباء مع التراث الأدبي بمقـــاييس الرومانســـية كثير من التجاوز ، والتحامل سواء في نقدهم لـــلأدب القـــديم وحكمهم عليه بالقصور أو في محاولتهم البحث عن عناصر موافقة لتلك المقاييس ، وكأنهم بذلك يدافعون عن نقص واتهام موجه لهذا التراث .

وهـــذا التقيـــيم للتراث بموازين الرومانسية لم يكن موفقاً في جملته ، بل كان بمثابة وضع الشيء في غير موضعه ، ومعايرته بغير ما يوافق نجره .

وهـــو أمر يظلم التراث على الحال الأولى ، ويكسبه ما ليس من طبيعته في الحال الثانية .

وكـان لآراء كـبار الـنقاد الأوروبيين ممن عاشوا في ظل الرومانسـية أو أصلوا مقاييسها من أمثال برونتيير ، وتين ، وسانت بيـف ، وشـيللي وهازلت كان لهم ولآرائهم آثارها في آراء نقادنا ودارسينا ومناهجهم في الدراسة لتراثنا .

ولعل دراسة طه حسين لأبي العلاء ، وبعض شعراء العصرين الأمـوي والعباسي تمثل صورة لهذا التأثر ، وخاصة بآراء سانت بيف وتـين مـن حيث اعتبار أثر العصر والثقافة والشخصية في الإبداع ، وتحليل النوازع الفردية ومظاهرها في النص .

ومـن هنا كان موقف طه حسين من ظاهرة الشعر الغنائي ، والشـعراء الغزليين في الحجاز ، وربط هذه الظاهرة ، بانتقال مركز الخلافـة إلى دمشـق ، ومظاهـر الثراء التي غلبت على أهل الحجاز والقرشـيين بعدما أضاف الله عليه ممن أموال الفيء في أعقاب حركة الفتوح الكبرى .

كذلـك تحـليله لظاهرة الشعر المحدث الذي مثله في العصر العبـاسي بشار وأبو نواس وما كان من إعجابه بأبي نواس لصدقه في التعبير عن عصره دون مداراة ، ولأن أبا نواس كان أكثر قبولاً لدى الناس من بشار الذي هاجمه طه حسين لطباعة وغلظ ذوقه على عكس ظرف أبي نواس ورقته ، وأوضح التباين في أثر عاهة فقدان البصر عند كل من بشار وأبي العلاء .

ولا ننسـى ما أفرزته بعض المذاهب المتفرعة عن الرومانسية وكانت امتداد لها أو ردود أفعال معاكسة ومعارضة من آثار في بعض مواقـف الـنقاد مـن الـتراث ، كالجمالية وآراء بندتو كروتشه ،

والطبيعية ، والرمزية ، والفن للفن ، وتحليل بعض قصائد الشعر الجاهلي في ضوء الأساطير التي عرفتها الجاهلية ، أو عصر ما قبل الإسلام . فقد اتجاه بعض الدارسين إلى التفسير الأسطوري للأدب القديم ، واستعانوا في ذلك بدراسات الأدب الشعبي ، وبعض آراء نقاد الألمان وعلمائهم فيما يتعلق بالصلة بين الأسطورة والشعر .

وكان للإتجاه الجمالي ، والربط بين فلسفة الفن وعلم الجمال آثارها في حديث النقاد عن الصور الشعرية والموقف الجمالي لشعر القدماء ، وخاصة عند من ظهر اهتمامهم بالشعرية أو الشعر الخالص، عند شعراء كبار كامرىء القيس وطرفة بن العبد ، وزهير بن أبي سلمى . ووجد بعض الدارسين ركائز للحديث عن الصورة والعشرية وفنية الشعر لدى بعض النقاد القدامى استندوا إليها .

فقد سبق لبعضهم كابن الأثير ان فرق بين الشعر الذي يصور صورة وحسب ومن مثل قول أبي نواس المشهور في صورة الكأس :

تدار علينا .... عن عسجدية	حبتها بأنواع التصاوير فوارس
قرارها كسرى وفي جنباها	مها تدريها بالقصى الفوارس
.... تأذرت عليها جيوبها	وللماء ما دارت عليه القلانس

والشعر الذي يقصد به فائدة ، وأدب يتأدب به كقول بشار:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً	صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه
فعش واحداً أوصل أخاك فإنه	مقارف ذنب مرة ومجانه

واكتسب النقد والدراسات الأدبية من بعض هذه الاتجاهات وخاصة الجمالية والشعرية أبعاداً جديدة في إعادة قراءة النصوص القديمة ، والكشف عن جمالياتها .

وبالغ الاتجاه الأسطوري في تفسير الأدب في تحميل النصوص القديمة فوق ما تحتمل ، ونسبة الأسطورة إلى مجتمع لم يبال بالاهتمام بها ، ولم يعرها قيمة حقيقية ، واعتبرها من الخرافة .

حديث خرافة يا أم عمرو

على حد قول شاعرهم :

وترددت أنباء كثيرة عن نفور العربي القديم من هذا الجو الأسطوري المحيط بالأوثان والمعبودات التي عرفتها بعض الأمم العريقة في الوثنية . بل كان العربي غير عميق الإيمان بأوثانه ومعبوداته غالباً لأنها وافدة عليه . فقد ظل العربي في حياته واقعياً يرتبط بيومه وغده ، ولم يفكر فيما بعد هذا الواقع أو ما وراء الشكل المادي ، لأنه واقعي بطبعه وحياته . ومن هنا كان ، توقف العرب عند حديث البعث والنشور والحياة الأخرى . ويحكي القرآن قولهم :

(أإذا كنا تراباً وعظاماً أإنا لمبعوثون ؟)

بينما كان حديث الحياة الأخرى معروفاً لدى كثير من الشعوب قبل عصر الديانات الثلاثة .

لقد كان التعامل مع بعض نماذج التراث من خلال هذا التفسير الأسطوري إذاً أمراً مجاوزاً للحقائق الثابتة ، ومحاولة تأويل النص وتحميله فوق ما يحتمل .

ومن علامات هذا تأويلهم لبعض الأسماء التي ترد في مقدمات القصائد الجاهلية كسلمى وليلى وهند وأسماء وادعاؤهم أنها رموز

لربات المطر والخطب وما إلى ذلك ، وقولهم بأن ثور الوحش والغزال التي أكثر الشعراء من ذكرها في المقطع الخاص بمآسي الحيوان وطره إنما يمثل ثور السماء ، والكواكب المعروفة ، أو برج الثور وما إلى ذلك. وأن الغزالة ترمز إلى الشمس ، ويربطون في الوهم بين متباعدان كالقول بأنهم وجدوا بالكعبة في الزمن الجاهلي غزالة ذهبية، وأن الشمس لذلك سميت الغزالة ، لأنها كانت معبوداً لبعض العرب .

وهناك تفسيرات أكثر واقعية من آليات اللغة ، واستخداماتها لا تحلق في غيبيات الأساطير .

وليس لنا أن نحجر على رؤية أو قراءة بعينها للتراث ، إلا أن نطلب القصد في القراءة والالتزام بضوابط العلم ، وما يمليه الاستقراء السليم ، والقياس الصحيح لأن التهويمات قد تنطوي على مخاطر في توجيه المهتمين بالتراث توجيها خاطئاً ومسرفاً في الغيبية ، والشرود عن الطريق الواضح .

ويرى بعض أن هذا الإغراب في التعامل مع التراث ضرب من الحداثة التي سيطرت على عقول كثير من أدبائنا ومتأدبينا في العقد الثامن من هذا القرن .

ويرى هؤلاء البعض أن من الحداثة تحطيم الأشكال التقليدية للفنون الأدبية ومحاولة بناء أشكال جديدة ، أو حتى عدم البناء وترك العمل الأدبي دون هيكل متسق أو معروف ، ومنه كانت محاولتهم نقد الشكل التقليدي للشعر ولجوءهم إلى الشعر الحر أولاً ثم ثانياً إلى قصيدة النثر .

وليست الحداثة التي يدعون نابغة من واقع الفنون والآداب

العربية بخصائص ذاتية تحدد ملامحها دون أ، تستعير من الغير ملامح لا تــتفق معها فتكون كالغراب الذي أراد أن يقلد الطاووس مع الفارق في القياس .

لقد نتجت في ظني كل هذه الآراء المتطرفة في الحداثة بأعقاب الحــرب العالميــة الثانية في أوروبا وصاحبت موجات الغضب وعدم الانتماء والوجودية والشكلية والفوضوية ، والعبثية التي صحبت كل عناصر الإبداع الفني والأدبي مثل موسيقى الروك والبوب ، وما تبعها من الرقصات المجنونة المصحوبة بغناء لا معقول .

لقــد انتقد أحد دعاة الحداثة وهو أدونيس في كتاب له صدر لــه مــنذ سنوات أسماه (افتتاحيات لنهايات القرن) بعد الضجة التي أثارهــا كــتابه (الــثابت والمتحول) والذي صار دستوراً لجمع من الحداثيين .

نحن لا نقول بقداسة التراث ولا بتجريم التعامل معه في ضوء المفاهــيم المــتغيرة بل على العكس ندعو إلى متابعة هذه التغيرات ، والــتعايش معها حتى لا يفوتنا القطار ، ولكن في حدود ما يتفق مع طــبيعة التراث ، لا أن نفرض عليه فرضاً تفسيرات لا يحتملها وتباعد بينــنا وبيــنه وتدعونا إلى أن نخلع عنا ثوبه تماماً ، فنفقد انتماءنا إليه برفضــنا إيــاه ، وعندئذ لا تكون لدينا الجذور التي تصل بيننا وبين ماضينا ، ونصبح علقة في جسد الآداب الأخرى ، ومتطفلين نمد أيدينا إلى ما بين أيديهم من فتات طعام لا يغذونا ، إنما يزيد من علتنا.

ظللــنا نلهث طوال هذا القرن وراء المستجدات ، لا نبدأ في الأخذ بواحد منها حتى ينتهي فندعه إلى غيره ، وما يلبث أن يقلع عنه

أصـحابه وتحملنا موجات متتابعة من المتغيرات تقلب معاييرنا ويسلم بعضـها فـتجدد قيمته ، والآخر لا يلبث أن يزول لأنه مجرد فقاقيع تحدثها تفاعلات بنيها ، في مرحلة زمنية موقوتة ، " أما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض ".

لقـد عاصرنا في الآونة الأخيرة مجموعة من التغيرات في مجال الأدب والنقد الأدبي كالبنيوية ، والأسلوبية ، والتناص ، والشعرية ، والتفكيكية والتركيبية .

فمـا نكاد نمسك بواحدة منها حتى يغلبنا قادم جديد عليها ، ويصبح الجديد عندما قديماً عند أهله وهكذا

لقـد أجـرت هذه التغيرات في مجال النقد الأدبي ، ومعالجة النص مفاهيم جديدة ، وإن لم تكن جديدة كل الجدة ، فبعضها إعادة تقديم القديم في معرض حديث يتلاءم مع ذوق العصر وينبض إيقاعه .

وقـد كـان للـتعرف على الثقافات الغربية ، والاتصالات المباشرة التي تزداد كل يوم وثوقاً ، والتصاقاً أثاره البالغة على تكيف الـذوق العام المعرفي ، والأدبي خاصة معطيات تلك الثقافة ، وساعد عليها تقلص الاهتمام بنشر التراث بمعطياته الفاعلة ، والمتطورة ، التي تلائـم روح العصـر ، وقلة الاهتمام بغرض عناصر التراث الفكرية والثقافية الأدبية عرضاً موافقاً للتطور المعرفي المتجدد .

وكـان لهذه العوامل فعاليتها فما تشهده الساحة الأدبية من ملاحقة لاهثة كما قلنا لكل جديد في الغرب دون تمعن ، أو توقف ، بما أدى إلى حدوث تشرذم في مواقع الأمة الفكرية والحضارية والأدبية والفـنية ، وانقسـامها بين أطراف متعارضة ، ومتصارعة بين تمسك

محافظ بالتراث ، لا يبغي عنه محيلاً ، يشعر أن تراث الأمة معرض للضياع وسط هذه الموجات المتلاحقة من التغير في المفاهيم .

فمن متهاون مفرط ، يمسك بأذيال الحضارة الغربية ، ويريد اللحاق بهم وإن ضحى بموروثه ، وهويته .

ومن معتدل يحاول الحفاظ على حيوية الأمة ، مع التقبل الواعي لمعطيات الحضارة والمتغيرات العلمية ويحاول الملاءمة ، والتجارب والتفتح اقتداء بأسلافنا الذين واجهوا مثل ما نواجهه من تحديات عند انفتاحهم على الثقافات المتنوعة في القرنين الثلاث والرابع الهجريين ، التاسع والعاشر الميلاديين .

ولقد أحس بعض دعاة الحداثة بخطورة الجري اللاهث وراء المستجدات والمتغيرات الغربية ، فراجعوا مواقفهم .

ونستشهد برائد من رواد الحداثة هو أدونيس علي أحمد سعيد، فنقتبس من كتابه الذي أشرنا إليه بعنوان " فاتحة لنهايات القرن بيانات عن ثقافة عربية جديدة " وفي بيان الحداثة قوله :

" .. أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة ، ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية ، وتكاد على المستوى الصحفي الإعلامي أن تخرج بالحداثة عن مدارها ، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم .

أوجز هذه الأوهام في خمسة ، توهم بثلاثة منها مقتضيات التطور الثقافي العامة ، أما الاثنان الآخران فتوهم بها مقتضيات فنية بخاصة ".

والأوهام الخمسة كما ذكرها هي :

وهم الزمنية ويعني بها الربط بين الحداثة والعصر الراهن من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير ، والتقدم والانفصال عن الزمن القديم .

ويرى في هذا الوهم نظرة شكلية تجريدية تلحق النص الشعري بالزمن فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته . وعلى حضور شخص الشاعر لا على حضور قوله .. وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن إطلاقاً على النص القديم إطلاقاً .

ويقول " فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن فحين هزنا اليوم شعر امرىء القيس مثلاً أو المتنبي لأنه ماض عظيم ، بل لأنه إبداعياً يمثل لحظة تخترق الأزمنة ، فالإبداع حضور دائم ، فهو بكونه حضوراً دائماً ، حديث دائماً ".

والوهم الثاني وهم المغايرة ، ويعني به أن التغاير مع القديم موضوعاً وأشكالاً ، وهو الحداثة أو الدليل عليها ، وينتج عن هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة ، وحول الوزن ووحدته الإيقاعية ، وحول مضموناتها ، تغاير آراء النقاد القدامى . ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم .

يقول : " وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض ، وهي شأن النظرة السابقة تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد ، تلك تضاد الزمن بالزمن ، وهذه تضاد النص بالنص . وهكذا يصبح الشعر تموجاً ينفي بعضه بعضاً مما ينفي معنى الشعر ومعنى الإبداع على السواء ".

والوهم الثالث المماثلة أي المماثلة للغرب ، يقول : ففي رأي

بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنية وتبعاً لهذا الرأي لا تكون الحداثة خارج الغرب إلا في التماثل معه .

ومن هنا ينشأ وهم معياري " تصبح فيه مقاييس الحداثة لفي الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب ".

وهذه نظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب ، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائماً على الشعر العربي تخلفه ، وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي كما ينعون على الحياة العربية إجمالاً تخلفها وتقصيرها عن الحياة الغربية .

" ويرى أن هذه النظرة تعني ضياعاً كاملاً ، وذوباناً في الآخر، وفقداناً للذاتية . كما تعني المماثلة للقديم استلاماً للواقعية الحية

والوهم الرابع هو الخامس فنيان يرتبطان عضوياً بوهمي المماثلة والمغايرة ن يسمى الأول وهم التشكيل النثري ، ويسمى الثاني وهم الاستحداث المضموني .. وهما عنده رائجان الآن وهما استغراق في المغايرة والمماثلة ، أي المغايرة القديم والمماثلة للغرب ، على اختلاف الواقع والظروف " واختلاف النظريات المذهبية والإيديولوجيات التي توجه المجتمعات العربية بين شرقية وغربية ، وتوجه فعالياتها ، وتنعكس على إنتاجها الفني والأدبي بالضرورة ".

تلك اقتباسات ، وخلاصة لما قال أدونيس في كتابه الذي رد فيه على بعض القضايا والاعتراضات التي أثارها كتابه " الثابت والمتحول " والذي طرح بعض الأفكار التي أخذها كثير ممن وافقه من

الحداثيين ، أو غالوا في الاستباق ، وقوته في هذا الطريق ، كما يرد من عارضه وهاجمه ، من غير الموافقين على دعوته الملتزمين بالحفاظ على التراث ، واعتباره قيمة مؤكدة لهويتنا العربية والإسلامية .

وليس لنا من تعليق في نهاية الحديث إلا أن تقول أن القصد والتوسط هو سبلنا ، وأن الحافظ على التراث والتعامل معه باعتباره الإطار الحافظ لثقافتنا ، وأن ما فيه من عناصر الثبات التي يراها الحداثيون جموداً ، إنما هو دليل الوثوق والأصالة ، وهي كذلك دافع التغيير والتجديد للبقاء وإثبات الوجود في عصر المفاهيم ، فلنأخذ من واقعنا المتغير ما نضيب به إلى تراثنا ثراء ، ومعاصرة ، لتظل أجيالنا مؤمنة بماضيها ، واثقة بمستقبلها .

موضوع محاضرة الليلة هو : " التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي " .

والموضوع كما هو واضح أكبر من محاضرة بل إن مادته بين يدي تتسع لنشر كتاب عنه.

وهذا العنوان يمكن أن يُؤدَى بصيغ متعددة ، ولكن لا تضر الأسماء متى وَضَحت المسميات .

ومعلوم ابتداءً أن العصور الأدبية ليست مستقلة كالبحيرات المقفلة كما يقول الناقد الإنجليزي " آرنولد بنيت "[1] بل هي متداخلة ، فالعصر السابق تتسرب مياهه إلى العصور اللاحقة ، وتراث العصر أو العصور السابقة يتأثر هو الآخر بالعصور اللاحقة في الفهم والتحليل والتفسير ، بل في تطوير تقاليده أو تحويرها أو تجاوزها. فالمسألة على الجملة منظومة جدلية قوامها تبادل التأثير والتأثر بين العصور الأدبية لاسيما في تاريخ الشعر العربي .

وفي البداية نحتاج إلى تحديد سريع وواضح لمعنى التراث الأدبي من جهة تداخل العصور وتتابعها .

وبعيداً عن الدخول في التنظير والتحليل لأمر ملموس لدى دارس الأدب يمكن القول بوضوح : بأن كل عصر أدبي هو تراث للعصور بعده ، وأحياناً يتم ذلك داخلَ العصر الواحد ، فأوائل العصر العباسي أضحت تراثاً لأواخره ، والعصر الحديث ، بما أثمر من اتجاهات أدبية ، يمثل النتاجُ الشعري فيه مستويات وقيماً فنية يَنْظر إليها الشاعر المعاصر اليوم ، الذي يعيش مفتتحَ أيامه ، على أنها تراث، بل كثير من هؤلاء المحدثين المعاصرين اليوم يرفضون التراث قديماً وحديثاً ، وسوف تأتي لنا وقفة معهم .

والآن نواجه التشخيص والتحليل لعناصر موضوعنا :

العصر الجاهلي :

في أدبنا العربي فرض الشعر الجاهلي نفسه ، وأصبح ميراثاً أدبياً بارز المعالم ، بل أقول : إنه أضحى ميراثاً أدبياً مقصوداً لذاته ، بل هو أثقل عناصر التراث الأدبي ميزاناً ، بما له من شموخ الأثر وقوة الريادة ، ولأنه الديوان الذي يرجع إليه الدارسون للغة القرآن الكريم.

والشعر الجاهلي كفن قولي رفيع يخضع لما يكن أن أُسمّيَهُ بالموهبة ، ودوافع التجديد ، والتطور .

وفي تفسير ذلك نشير بعناية إلى أن الأجيال الفنية داخل العصر الواحد والبيئة الواحدة ينشأ اللاحق فيها فيأخذُ عن السابق ولكنه في حسبه لفنه ، وإدراكه لما يبحث عن روافدَ في ذاته تمدُّ فنَّه

وتميّزُه ، ومن هذه الجرثومة الشخصية يتجه إلى الابتكار والإضافة ؛ ومن ثمّ تتكون الاتجاهاتُ واللمساتُ والفروقُ التي تميّز شاعراً عن آخر ، وعصراً عن غيره ، وبسبب هذا العامل الجوهري اهتدى الدارسون إلى تقسيم الفن الجاهلي إلى مراحل فنية[3]:

المرحلة الأولى : الطبع والتلقائية ، ويمثلها : أبو دُؤاد الإيادي وعَبيد بن الأبرص وامرؤ القيس وهو الأستاذ والرئيس وغيرهم بالطبع .

المرحلة الثانية : الاحتراف الذي تمثله مدرسة زهير بن أبي سُلمى ويدخل في إطار هذه المرحلة قسيم آخر من الشعراء يمكن تسميتهم " بشعراء الاحتراف والحرفة " ويمثل هذه القمة ثلاثة هم : النابغة ، والحطيئة ، والأعشى .

المرحلة الثالثة : مرحلة الاستقرار والانطلاق بمعنى استقرار التقاليد الفنية ثم الاتجاه إلى تجاوزها ، وأبرزُ أعلام هذه المرحلة " لبيد بن ربيعة ". وكان شعره يمثل الخلاصة التامة لما وصلت إليه التقاليد الفنية في الشعر الجاهلي ، كما أنه قاد مرحلة الانطلاق في الشعر الإسلامي[4].

وإذن فعصرنا الشعري الأول وهو العصر الفني حقيقة[5] كان عصر تأصيل وتطورٍ محسوب الخطى ، وكان عصر ابتكار وتعميقٍ لمجموعة القيم الفنية التي تُرسي الأُصول العامة لتقاليد الشعر العربي .

العصر الإسلامي :

اختلف الباحثون والدارسون أمام هذا العصر في القول بالتجديد والتطور أو التأسّي والاتباع للعصر الجاهلي .

وخلاصة الرأي عندي أن هذه المقولات لدى مؤرخي الأدب لا تبدولي متعارضة ، ولكنها متكاملة ؛ نظراً لاختلاف الجهة في إصدار الحكم عند أصحابها .

فقد ظلت القصيدة العربية الجاهلية بتقاليدها الفنية وطرائق إبداعها ، وعناصر بنائها سائدةً ورائجة باعتبارها المثل الفني الأعلى .

* وإلى هذا المنطلق العام لوضوح معنى الشعر وطريقة بنائه تردُّ رؤية مؤرخي الأدب الذين قالوا بالجمود وعدم التطور في الشعر الإسلامي.

ومن جهة أخرى كانت مفرداتُ الحياة ومعانيها ، ومشكلاتها، وقضاياها المعاشة قد طرا عليها تغيير كبير نتيجة واقع جديد للحياة .

* وإلى هذا الأصل تردُّ رؤية من قال بالتجديد في الشعر الإسلامي .

فإذا اقتربنا من نقطة الارتكاز في هذه القضية فإننا نجد أن جوهر البناء الفني للقصيدة في العصر الإسلامي كان مستمداً من استقرار قيم القصيدة في العصر الجاهلي ، وإن اختلفت المعاني وتغيرت الاهتمامات وجدَّ في الحياة ما لم يكن فيها .

خذ على سبيل المثال قصيدة " كعب بن زهير " في اعتذاره ومدحه للنبي صلى الله عليه وسلم : " بانت سعاد فقلبي اليوم متبول" أو قصيدة " أبي ذؤيب الهذلي " في رثاء أبنائه .. "أَمِنَ المنونِ وريْبها تتوجع " وغيرهما كثير .. فإنك بالدرس الأدبي لا تجد جديداً في الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، بل توشك حين يتقدم بك الوصف في قصيدة أبي ذؤيب أن تقول هذا شعر جاهلي .

وإذا تجاوزنا هذه النماذج الكبرى إلى غيرها مما مثل به أستاذنا العلامة الدكتور شوقي ضيف للتدليل على وفرة النماذج للشعر الإسلامي فإن الكثرة من هذا الشعر كانت لشعراء غير مشهورين ، وجنحت كثرةٌ من أقوالهم إلى نظام المقطّعات ، ولعل هذا ما صرف رواة الكوفة والبصرة عنه لأنه لا يمثل المستوى الفني العالي للتراث الشعري الذي يهتم به رواة اللغة وسدنة الأدب .

وفي هذا السياق من البحث عن تقييم فني وتأصيل تاريخي لدى مؤرخي الأدب فإن جدّة المعاني والأحداث لا خلاف عليها .

وقد تنبه ناقد كبير هو الأستاذ العقاد[6]، وأبناءُ جيله معه ، وهو يحاربون فكرة التقليد في الإبداع الأدبي إلى القول " بأن المقولات الحياتية ومفرداتها المتغيرة هي مادة الشعر في كل عصر ، ومن ثم فالذي يصف السيارة أو الطائرة اليوم باعتبارها وسيلة الرحلة مَثَلُه تماماً الذي يصف الناقة . لا فرق بينهما . لأن العبرة في الاختلاف والتمايز : بفلسفة الفهم ، وخطّة التناول وطريقة البناء والتصرف في الإبداع . أما إذا كان الإطار هو الإطار ، وطريقة لابناء هي هي فأيُّ تحول أو تطور فني في هذا ؟!

العصر الأموي :

إذا انتقلنا إلى عصر بني أمية فإننا نستطيع أن نستجمع صورة العصر الفنية في نقاط محددة وخطوط واضحة :

حيث ينقسم العصر في جملته إلى خطين كبيرين : أحدهما تراثي المنزع ، والآخر جديد في طبيعته الفنية ، وهذا الخط الثاني

ينقسم بدوره إلى قسمين يختلف حظهما في درجة التجديد ونوعه : وهما : الغزل الحسي ، والغزل العذري .

لقد أريد لمكة المكرمة والمدينة المنورة في العصر الأموي أن يهدأ فيهما إلى حدٍّ بعيد الدور السياسي ولم تخل أي من المدينتين العزيزتين من العلماء والأتقياء وأهل البصر بالقرآن والسنة . ولكن السواد الأعظم في المجتمع توفّرت له فيهما عوامل شتى من الترف والطمأنينة .

وفي هذه الظروف ظهر لدينا شعراء غَزِلون غزلاً حسياً كعمر بن أبي ربيعة ، وقد أخذ هذا النوع من الغزل سمات وخصائصَ من الغزل الجاهلي من جهة المعنى في اتجاهه الحسي ، ومن جهة البناء فيوصف الآثار والبكاء عندها ، وفي وصف المحبوبة ، وفي القصص التي تُحكى والمغامرات التي تُصور في سبيل الوصول إليها .

ولكن ذلك كله قُدِّم في ثوب جديد من الصياغة الفنية : في بناء الجملة واختيار الكلمة وصناعة الصورة ، ووصف المواقف والمشاعر، ولكنها في جملتها جِدَّةٌ نسبية[7] . يقول عمر بن أبي ربيعة[8] :

سائلا الرَّبعَ بالبُلَيِّ وقولا	هجتَ شوقاً لِيَ الغداةَ طويلا
أين حيٌّ حلّوك إذ أنتَ محفو	فٌ ، بهم أهلُ أراكَ جميلا
قال : ساروا فأمْعَنُوا واستقلوا	وبرَغْمِي لو استطعتُ سبيلا
سئمونا وما سئمنا مُقاماً	واحبُّوا دماثةً وسُهُولا

وقل علّق جرير على هذا المطابع بقوله : " إنّ هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه ، وأصابه هذا القرشي "[8] .

ويروي صاحب الأغاني أن الفرزدق سمع شيئاً من نسيب عمر فقال : " هذا الذي كانت الشعراء تطلبُه فأخطأته وبكتِ الديار "[9].

وهكذا يشخص كل من جرير والفرزدق طبيعة التجديد بأنه في المعنى وليس في البناء ، لأن الشاعر عندهما تنبه إلى محاورة الربع والكشف عن لوعته بتخلّي الأحباب عنه . والشاعر يترجم عن نفسه على لسان الربع على النهج الرومانسي في خلع الحالة النفسية والشعورية على مظاهر الطبيعة وعناصرها .

وكان حماد الراوية هو الآخر يشهد لعمر بن أبي ربيعة[10].

ويعنينا في هذا السياق الوقوف على الطبيعة الفنية لشعر عمر عند القدماء . يقول عنه ابن أبي عتيق : " لشعر عمر بن ابي ربيعة نَوْطةٌ في القلب ، وعلوقٌ بالنفس وكان أحسنَ صحبةً للربع وأجملَ مخاطبةً "[11] حيث يقول : سائلا الربيع (النص السابق) .

ومن أقوى النصوص النقدية حول شعره ما يروى عن مصعب بن عبدالله الزبيري حيث يقول في نص طويل منه[12]:

" راق عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراءه ، وبَرعَهم بسهولة الشعر وشدة الأسر ، وحسن الوصف ، ودقة المعنى ، وصواب المصدر ، والقَصْدِ للحاجة ، واستنطاقِ الربع ، وإنصافِ القلب ، وحسن العزاء ، ومخاطبة النساء ، وعفة المقال ، وقلة الانتقال وطلاوة الاعتذار وكانَ بعد هذا كله فصيحاً ".

ومع ذلك كله فإن الشعر الخاص بالغزل الحسي أو اللاهي كان يتأسّى بناء القصيدة التراثية في تقاليدها وكان يتتلمذ على أستاذ هذا الفن وزعيمه امرىء القيس . ولكن الجدّة واضحةٌ في أسلوب

التناول وطرائق الصياغة الفنية حيث لاَنَ اللفظُ وسَهُلَ ، وأشرقَ وقَرُبَ ، واستُحْدثتْ المعاني والصور .. لكن ذلك لا ينفي عنه أنه يتأسى ويهتدي بالأصول العامة والملامح الخاصة للفن الشعري الموروث .

ونشهد لهذا الشعر أنه برغم اهتدائه وانتمائه الأصيل للتراث الشعري قبله فإنه يتمتع بالصدق النفسي والشعوري الذي يصبح الشاعر معه أصيلاً في موهبته وفيما يبتدع من فن . وفرق هام بين التقليد والابتداع الذي مقياسه التعبير الجميل عن الشعور الصادق .

* فإذا انتقلنا إلى الفرع الثاني من شعر الغزل وهو الغزل العذري ، فإن شعراءه تجاوزوا في جدتهم ورقهم ، وابتداع معانيهم وبناءِ صورهم ما هو جديد كل الجدة في الشعر العربي آنذاك .

ولا يغيب عنا القول بأن واضع البذرة الأولى لهذا الاتجاه : الشاعر الجاهلي عنترةُ العبسي[12] ومن المخضرمين بعده عمرو بن شأس[13]، ولكننا نقف مع الأبطال الحقيقيين للغزل العذري في هذا العصر ومن أشهرهم : جميل بثينة ، وكُثيِّر عزة وقيسُ لبنى ، وقيسُ بن الملوح مجنون ليلى العامرية الذي فرض نفسه عَلَماً لهذا الباب قديماً وحديثاً ، برغم الشك في حقيقة وجوده لدى كثير من الدارسين .

وهؤلاء الشعراء تقترن أشعارهم بأخبار قصصية غزيرة يتضح فيها دور الرواة ، ولكن من بينها ما هو صحيح ، والأخبار في جملتها تؤكد الطابعَ والخصائصَ الجوهرية لطبيعة هذا الغزل . الذي تهمنا نصوصه الشعرية التي تشهد بأن الأدب العربي في ذلك العصر هو الذي وضع أو اكتشف الأصول الرومانسية للنفس الإنسانية في فن

الأدب ، حيث نجد الخصائص الرومانسية وقد اكْتسحتْ صوراً فنية بأيد عربية ، وهي صور تدل على صدق النفس في أشواقها ومعاناتها ، وقد تنوعت في اليد العربية الأوتارُ التي تعزف عليها ، لبثِّ شكايات الوجد وعذاباته ، مع تنوع في الإحساس ، وغزارة في تحليل العواطف، وغلبة طابع الحزنِ وغربةِ النفس .

وليس من قبيل المجازفة أن يقول باحث عربي كبير هو الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي : " إن شعر العصر العاطفي الحجازي بموضوعيته وقصته في فرض شخصيته على شعر الاجيال التي لحقت به، ليس في الأدب العربي وحده ، ولكن في الآداب الأوروبية أيضاً وبخاصة في عهد النهضة والعصر الرومانتي "[14].

ومع ما في هذا الشعر من جدة وابتكار فإن جرثومته التي تحمل سماته تأخذ جوهر خصائصها الوراثية من التراث الشعري قبلها في قواعد البناء وطرق الأداء ، ثم تدخل عليه ما اتسع لها : من سهولة اللفظ ، وحلاوة المعنى ونعومة الموسيقى ، وتنوع الإحساس ، وسمو العاطفة ، مع صقل وتصوير جديدين لأحزان المعاناة والحرمان .

وهذا قيس بن ذريح في أطول قصائده التي مطلعها[15]:

عفا سرت من أهله فَسُرَاوِعُ	فجنبا أريك فالتلاع الدّوافعُ
فَغَيْقَةُ فالأخيافُ أخيافُ ظَبية	بها من لُبَيْنَى مَخْرِفٌ ومرابعُ
لعـل لُبَيْنَى أن يُحمَّ لقاؤها	ببعض البلادِ إنّ ما حُمّ واقع

فالتحليل الفني والتدسس النفسي يجعل هذه القصيدة وثيقة فنية ومِسْبراً نفسياً لتجربتها الفريدة ، يقول فيها مثلاً :

وقد نشأت في القلب منكم مودة كما نشأت في الراحتين الأصابع

فهذه صورة شديدة البساطة عميقة الدلالة ، واسعة الثراء في الصدق النفسي والشعوري ، وفي مرارة الإحساس بكارثة الفقد التي لابـد أن تتعطل معها الحياة لأن تلازمه مع المحبوبة أمر طبيعي ، شأن تلازم الأصابع مع راحة اليد فكلاهما بالآخر يكون أو يسقط وجوده.

فإذا نظرنا في القسيم الآخر للشعر العاطفي بشقيه في العصر الأموي فإننا نجد أنفسنا أمام كَمٍ هائل من اتجاهات هذا الشعر ما بين شعر الخصومات السياسية والاتجاهات المذهبية والطوابع الدينية من خوارج وشيعة ، وزبيريين وزهّاد ، إلى جانب العصبيات القبلية التي أفرزت شعر النقائض . كل هذا إلى جانب الشعراء الأمويين الذين يمثلون الواجهة الرسمية للخلفاء والأمراء والولاة والسراة .

ولن نخوض في محاضرة محدودة مع شعر هذه الاتجاهات ولكن حسبنا أن نتوقف بعض توقف مع الثلاثة الكبار : جرير والفرزدق والأخطل مع لمحة عن شاعر الفن للفن ذي الرُّمة .

والثلاثة الكبار أخلصوا كل الإخلاص للقصيدة الجاهلية ، ولكن هذا الإخلاص لم يقعد بهم عن تناول موضوعات عصرهم وبيئتهم والمساهمة الإبداعية في ترقية هذا الفن وتدعيم قيمه .

فقد ظل شعرهم محافظاً على الموروث اللغوي الهائل حتى قيل: " لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب "[15].

بل إن النقاد القدامى نبهوا إلى التشابه البيِّن بين الثلاثة الكبار في العصر الأموي ونظرائهم في العصر الجاهلي ، يقول أبو عبيدة :

" كان أبو عمرو يُشبّهُ جريراً بالأعشى ، والفرزدق بزهير ، والأخطل بالنابغة "[16].

ومــن هــذه الحيثية التراثية كان لشعر هؤلاء الشعراء قيمته الكـبرى ، ولم تجنه هذه القيمة لأنه في ميزان الشاعرية الصافية أرجح فـناً من الشعر الحجازي الذي سبق الحديث عنه وإنما أتته من أنه وثيقــةٌ ضخمة للغة من جهة ولتقاليد الفن الشعري الموروث وصور التعبير فيه من جهة أخرى[17].

إن الشعر الأموي بصفته عامة كان ينهل من مصادر ثلاثة :

المصــدر الجاهـلي ، والمصدر الإسلامي ، ومصدر الثقافات الأجنـبية التي أخذت بداياها تتاح للحياة الفكرية الجديدة في اتصالها بمصــادر هذه الثقافات بفضل الفتوحات .. ولكن المصدر الجاهلي في النشــاط الشـعري للعصر الأموي كان المثل الأعلى والمنهل الصافي فأقبلوا على الشعر الجاهلي إقبالاً شديداً[18].

وإذا جــاز لنا أن نشير إشارات مقتضبة للغاية إلى نماذج من اشــعارهم فهذا مطلع قصيدة جرير التي نظمها في مدح عبدالملك بن مروان[19]:

أتصحو أم فؤادك غير صاحِ	عَشيّةَ هَمَّ صحبُك بالرّواحِ
تقولُ العاذلاتُ علاك شيبٌ	أهذا الشيْبُ يمنعني مِرَاحي ؟

إلى أن يقول :

ألستم خير من ركب المطايَا	وأندى العاملين بطون راحٍ ؟

ولا عجب أن يقول جرير عن نفسه : " أنا مدينة الشعر "[20].

ويقول الأخطل : " وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا "[21].

وأما الأخطل فقد أمر عبدالملك بن مروان " أن يعلن بين الناس أنه شاعرُ بني أمية وشاعرُ امير المؤمنين "[22] ومن أحسن أقواله فيهم :

حُشُدٌ على الحقّ عيّافو الخنا أُنُفٌ   إذا ألمّت بهم مكروهةٌ صبروا

وأما الفرزدق فيقول عنه الأستاذ الدكتور شوقي ضيف : "والحق أن الفرزدق كان نبعاً كبيراً من ينابيع الشعر ، وهو نبعٌ كان يتدفق من نفس صَلْبة ، ولعل ذلك ما جعل الالتواء والشذوذ يكثر في أساليبه من مثل قوله "[23]:

ومثلُه في الناس إلا مملّكاً   أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربُه

وقد قال القدماء عنه : " لولا شعره لذهب نصف أخبار الناس "[24]:

فإذا لفتنا أنظارنا بعيداً عن الفخر والمدح والهجاء واتجهنا إلى شاعر الفن العالي في وصف الطبيعة أو شاعر الصحراء " ذي الرُّمة " فإننا نجد أحدث دارسيه وأسعدَهم به الأستاذ الدكتور يوسف خليف يحدد لنا : أن " ذا الرُّمة " كان شديد الصلة بنماذج الشعر القديم والواقع أن أصحاب اللغة وجدوا في شعره كنزاً ثرياً من كنوز اللغة البدوية يستمدون منه شواهدَهم على الغريب ويكفي أن (نجد) في معجم لسان العرب حوالي تسعمائة شاهدٍ من شعره وفي غير لسان

العـــرب من معاجم اللغة المطوّلة كتاج العروس ، وفي مصادر الأدب العربي التي تُعنى بالغريب : كالكامل للمبرِّد ، والأمالي للقالي ، شواهدُ كثيرةٌ من شعره على معاني الألفاظ اللغوية الغريبة وإلى جانب هذا الـــتيار الـــلغوي القديم نرى في شعر ذي الرُّمة تياراً قديماً آخر لا يتصل بالبناء اللغوي لهذا الشعر ، وإنما يتصل ببنائه المعنوي من حيث المعاني التي يتناولها والأفكار التي يعرض لها ".

وكثرة العناصرة القديمة وانتشارُها في شعره " ظاهرة لاحظها القدمـــاء واتهموه بسببها بأنه كثير الأخذ عن غيره ومن اليسير أن نلاحـــظ تـــأثير امرىء القيس عليه في كثير من المواضع ، وربما كان التشـــبيه أوســـعَ مجالٍ ظهر فيه تأثير امرىء القيس والأمثلة التي أحصاها القدماء كابن قتيبة ، والمبرد ، والمرزباني ، والبغدادي كثيرة".

وقـــد أضاف إليها المحدثون غيرها ، فقد لاحظ مثلاً الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي أن قصيدة ذي الرُّمة التي مطلعها :

" مـــال عينكَ منها ينسكبُ " ليست أكثر من ترجمة مبسوطةٍ بعضَ البَسْط لمعلّقة لَبيد "[24].

" من هنا تتضح لنا طبيعة هذا الجانب من جوانب العمل الفني عند ذي الرُّمة فهو في حقيقة أمره : عمليةُ اختيارٍ وانتخاب لأجملَ ما في الشعر القديم وأروعه وبخاصة في مجال التشبيه ".

تُـــرى هـــل قـــام ذو الرُّمة بهذا من غير عناء الدرس والنظر والمـــراجعة وتسخير الموهبة ؟ وقد فعل شيئاً من ذلك أيضاً فيما اســـتمد من عناصر حضارية جديدة كانت تصله بمدن العراق والشام وفـــارس ، ومـــن اتصـــاله بالحياة العقلية الدينية الجديدة التي محّضها

الإســـــلام في كـــثير مـــن معارفه المتداولة والخاصـــة بأهل الدرس والفهم[25].

ومن الأمثلة السريعة لشعره[26]:

ونوم كحَسْوِ الطير قد بات صُحْبتي	يـنالونه فـوقَ القِـلاص العَيَاهِلِ
وأرْمــي بِعَيْــنَيَّ الــنجومَ كــأنّني	على الرَّحل طاوٍ من عَنَاق الأجادلِ
وقــد مــالت الجـوزاءُ حتى كأنّها	صِــوارٌ تدلّــى مــن أمِيــلٍ مُقَابِلِ

ومن مطالعه في الوقوف على الأطلال :

وقَفْــتُ عــلى ربعٍ لمَيَّةَ ناقتي	فمازلتُ أبكي عنده وأُخاطبُهْ
وأسـقيه حـتى كاد مما أبثُّه	تُكـلّمني أحجــاره ومَلاعِبُهْ

وهكذا مضى الشعر الأموي وكبار شعرائه كانوا سدنة القديم الموروث ، وليس معنى الاقتداء والنسج على المنوال الجمودَ والمواتَ، بـــل مارســـوا الأصالةَ والتطورَ والتجديد من خلال الوفاء لقيم فنية كــبرى احــترق بــنارها هؤلاء الشعراء الكبار ، ولعل هذا ما عناه الفرزدق حين قال :

وهَبَ النوابغ لي القصائدَ إذْ مَضَوْا	وأبـــو يزيدَ وذو القروحِ وجَرْوَلُ

وكأنمـــا العناية الإلهية ساقت هذه الكوكبة لتحفظ لنا تراث العربية الذي كانت العصور التالية أحوج ما تكون له تأصيلاً للدرس اللغوي والأدبي والديني فكل علوم العربية نبتت في حِجر القرآن .

العصر العباسي

الشعر في هذا العصر يمكن تقسيمه في نظرة كلية إلى اتجاهات

ثلاثة مع التسليم بأن " مبحث تطور الشعر العربي في هذا العصر متـرامي الأطراف متعدد السمات ولكن المهم في دراسة الاتجاهات والأطوار ليس الوقوف عند السمات والخصائص الفنية المفصلة : لأنها بطبيعتها موضعُ أخذ وردّ ، بل المهمُّ تحديدُ الاتجاهات بسماتها الكبرى ومعالمها الدّالة ، وتحديد أبرز أعلامها من الشعراء .

والاتجاهـات الثلاثة التي نعنيها بالنسبة للعصر العباسي كلّه تتمثل في الآتي[26]:

أولاً : الاتجـاه التجديدي المحدث : ومن أبرز أعلامه : بشار بن بُرد (96 167هـ) وأبو نواس : الحسن بن هانئ (145 198 هـ) وأبو العتاهية : اسماعيل بن القاسم (130 213هـ) .

فهـؤلاء الثلاثة يجمعون في فنهم الشعري أبرز سمات التجديد والحداثة ، ولا ينكر أحدٌ جهد إخوانهم من الشعراء المعاصرين لهم ، ولكن هؤلاء الثلاثة يغنون تماماً في تأصيل هذا الاتجاه وتمثيله ، وسوف نعرض لهم بعد قليل .

ثانيـاً : اتجاه التعميق والإثراء الفني (للجديد المحدث وللقديم المـوروث) وهـذا الاتجاه يُعنى بتحبير الفن الشعري بشيات الصنعة والتصـنيع الـتي تـزيد المعنى عمقاً والبناء الفني زركشة وجمالاً في تشـكيلاته الـلغوية والصوتية التي لها علاقاتها المتباينة بعمق المعنى أو غرابته ، وبجدّته أو توليده ، وبصقله وإبراز مكوناته الجمالية سواء في ذلك ما هو محدث الإبداع ، وما هو تراثي المترع ، وقد ظهر ذلك في أرقى صوره وأعلاها فناً عند " أبي تمام "، ولا ننسى بالطبع دور مسلم بن الوليد ، وابن المعتز .

وفي اتجاه الإثراء الفني لصناعة الشعر لابد أن يلفتنا بقوة دور ابن الرومي في براعة التصوير وبساطته ، وتمكنه الفني من استخدام عناصر بنائية أثرى الشعر العربي بحلاوتها وجدتها .

وفي ذروة الاتجاه : إلى الصنعة الفنية كان البحتري يوصل هذه الميزة اعتماداً على الطبع الصفي في فهم التراث الفني وتذوقه وتناوله ، وقد أطل الشعر العربي على يديه صفي الوجه ، واضح القسمات بهيَّ الطلعة . يُضيف إلى أصالته من الطبع والفطرة زاده العصري في إيقاع موسيقي مكثف صفي ، وفي معانٍ وموضوعاتٍ ، وطُرفٍ من الأفكار والإحساسات تَصلهُ بعصره ويومهِ وشاعره ، وكل ذلك في إطار التقاليد المرعية للقصيدة العربية ، فالجمال عنده ليس كثافةً في الوشي والأصباغ . ولكنه تدفق الطبع ، وفتنة الطبيعة العارية عن التحبير المتكلف .

وهذا الاتجاه الثاني الذي أسميناه (اتجاه التعميق والإثراء الفني للجديد المحدث وللقديم الموروث) هو الذي وسمه ابن رشيق في كتابه العمدة : (بالصنعة والتصنيع) وتابعه في ذلك أستاذنا الدكتور شوقي ضيف ، وهو الذي عناه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بأنه " اتجاه الصراع بين القديم والجديد ، كما تمثل في زعيم الصنعة أبي تمام ، وزعيم عمود الشعر البحتري .

ولكني آثرت التسمية التي انتهيت إليها ، لأن دور هؤلاء الشعراء ومن سلك مسلكهم كان يتجه عملياً إلى تعميق وإثراء الطبيعة الفنية بأصباغٍ وشياتٍ منها العقليُّ واللفظيُّ ، ومنها التصويريُّ ، ومنها صفاء الديباجة ، وغزارة الطبع ، وقد تميز كل شاعر منهم بسمات غلبت عليه وعُرف بها .

ثالثاً : اتجاه التأصيل للقيم الفنية في الشعر العربي حديثه وموروثه ، ولعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر الذي انتزع لنفسه التاج والصولجان في دنيا الشعر العربي أبي الطيب المتنبي تكمن في أنه أصَّل وأرسى مجموعة من التقاليد الفنية لشعرنا العربي ، استخلصها بحسبه الفني في الشعر العربي الموروث والمحدث معاً ، وفي صيغته الفنية الخاصة به أرسى دعائم الشعر العربي وثبّت تقاليده ، وجعلها تقرض نسها في الذوق الأدبي إلى يومنا هذا ، حتى بعد تطور الشعر الحديث إلى مجالات وقيم فنية بعيدة الشقة عن شعر المتنبي .

* * *

فإذا ألقينا نظرات مقتضبة على شعراء هذه الاتجاهات الثلاثة، وجدنا انه عندما استقر العصر الجديد لبشار بن برد ، وأبي نواس ، وأبي العتاهية ومن قرب منهم والتف حولهم من الشعراء ، فإن الأمر اللافت للنظر في بشار أبي المحدثين كما يقول القدماء ، وفي النواسي صاحب المنزع الفني المتجه كما يقول القدماء ، وفي النواسي صاح المنزع الفني المتجه إلى الصدق مع الذات ، مما هو مقبول أو خارج على العرف والعصر معاً إننا وجدنا لهما استجابة واسعة في الساحة الفنية بما عرفا به من الجدة والحداثة والابتكار ، ومع ذلك فإن كلاً منهما كان ذا براعة خاصة في النسج على منوال القدماء والدوران في معيتهم الفنية ، وبعبارة أخرى كانوا ينسجون كثيراً من أشعارهم والتراث الشعري قمة يتطلعون إليها وقبلة يهتدون بها . بل إنهم يدخلون المنافسة في التزام القديم إذا لزم الأمر ، كما حدث مع بشار في منافسته لعقبة بن رؤبة بن العجاج في شعر الأراجيز في قصيدة بشار

الــتي مطلعها " يا كلل الحي بذات الضمد " على أن مدائحه للقبائل العــربية ولــلقادة العرب تنافس في بابها بما لا يستطيعه غيره كما في قصيدته التي يقول فيها :

أخــوك الــذي إن ربّته قال إنما أربــتَ . وإن لاينــته لان جانبه
يخونــك ذو القــربى مراراً وربما وَفى لك عند الجهل من لا تقاربه

وكمــا حدث مع أبي نواس في إبداع المقدمات الطللية وهو الثائر عليها والداعي إلى التخلي عنها كما في قوله :

كانت معايا من الأحباب فانقلبت عــن عهدها بِهِمُ الأيام فانقبلوا
أقــول إذْ ودَعوا نجداً وساكنه وخــالفوا غربةً بالدار فاغتربوا
لا غــروَ إلا حمامٌ في مساكنهم تدعو هديلاً فيستغري به الطرب

ومعــروف مــن الناحية التاريخية في هذا السياق أن شيوخ الأدب واللغة كانوا يمحنون الشــعراء جواز المرور أو إجازة القول ، وهؤلاء العلماء كانوا قد وضعوا المقاييس اللغوية في صورة واضحة ، وظــلوا يُثَبِّــتُون في شعراء الحضَر الإيمان بأن الشعر القديم هو المثل الأعلى والقدوة الرفيعة ، وكانت المجموعات من الشعر القديم بأيدي الــناس يقــرءونها ويتتلمذون عليها أمثال المفضليات والأصمعيات ، وقصــة مروان بن أبي حفصة مع يونس النحوي معروفة ، فمروان لم يســتطع الذهاب إلى بلاط المهدي إلا بعد أن أجازه يونس في قصيدته التي مطلعها : " طرقتْك زائرةٍ فحيِّ خيالها ".

ونظرية اللغة في النقد العربي توفر عليها باحث عميق النظر في كتاب يحمل هذا الاسم هو الأستاذ الدكتور عبدالحكيم راضي .

وإذن فـذوق العصر كان يعرف للقديم مكانته وتفوقه وكان يـرتاح إلى الجديد على يد بشار وأبي نواس وأمثالهما وكان كل ذلك يمثل الواقع الأدبي .

وأمـا أبو العتاهية فقد استقر به المطاف ليكون شاعر الشعبية الشـعرية ، وكـان أسلوبه الفني يتميز بقرب المعنى وسهولته وغزارة الموسيقى إلى المدى الذي يقول معه " لو أردت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت "[27].

لكن الملاحظ أيضاً أن شعر المديح عند أبي العتاهية لم يجنح إلى احـتذاء الـتراث الشـعري ، وهو أولى الفنون وأقواها في الالتزام بالتقاليد الفنية كما في قصيدته التي مطلعها :

أتـته الخلافـةُ منـقادةً إليـه تجرجـر أذيالهـا

وبشـار عند سمعها أنكر عليه سهولة شعره ووسمها بالضعف وأنكـر عليه تشبيه بجارية الخليفة . ولكن بشاراً رأى أن أبا العتاهية أصـاب كـبد الحقيقة في المعنى المطلوب للمدح فقال لجليسه : أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طرباً لما يأتي به هذا الكوفي[28].

وأبـو العتاهية لم تكن في ذهنه فكرة الثورة على الموروث أو المقاومـة له ، ولكن أبا العتاهية كانت موهبته تنبـع من عصريته ، ولا غرابة إذن ألا يشيع أبو العتاهية شيوع بشار وأبي نواس لدى سنة الأدب ورواتـه ودارسيه لتخلفه عن النمط التراثي في قسوة النسج وفخامة الديباجة .

وإذن فطوابـع التراث الشعري والتقاليد الفنية كانت واسعة

السلطان راسخة الثقل وكان الجديد المستحين كان يأخذ جواز مروره من تقاليد فنية مرعية في الوعي العام للجماعة .

لا غرابة إذن أن نجد اثنين من زعماء المحدثين يقول عنهما ابن رشيق في كتابه العمدة : " وشبه قوم أبا نواس بالنابغة لما اجتمع له من الجزالة مع الرشاقة ، وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك ، وأما بشار فقد شبهوه بامرىء القيس ، لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه...".

وفي اتجاه التعميق والإثراء :

كان أبو تمام يتميز بالعمق العقلي وتسخير الزخرف اللفظي ليصبح زخرفاً عقلياً مع براعة التفنن والتوليد والاختراع في معانيه من مثل قوله في مدح خالد بن يزيد الشيباني[29]:

غدتْ تستجيرُ الدمعَ خوفَ نوى غدٍ	وعادَ قتاداً عندها كلُّ مَرْقَدِ
وأنقذها من غَمْرةِ الموتِ أنه	صُدودُ فراقٍ لا صُدودُ تعمُّدِ
فأجرى لها الإشفاقُ دمعاً مورداً	من الدّمِ يجري فوق خدٍ مُوَرَّدِ
هي البدرُ يغنيها تودُّدُ وجهِها	إلى كلِّ من لاقَتْ وإن لم تودَّدِ

وكان يقع أحياناً في الغموض والإغراب ، ومن الظواهر الفنية لديه إحكام الصلة الموضوعية والفنية بين المقدمات الغزلة وموضوع القصيدة لاسيما في المدح بحيث يجعل المقدمة الغزلة جزءاً من فكرة المدح كما في قصيدته التي يمدح فيها محمداً بن حسن الزيات والتي مطلعها[30]:

دَنِفٌ بكى آياتِ ربْعٍ مُدْنَفِ	لولاَ نسيمُ تُرابِها لم يُعْرَفِ

طـابتْ لأقـدامٍ وطِئْن ترابها   فَتَفحْنَ نَشْرَ لطيمةٍ مع قَرْقَفِ
أرجٌ أقامَ من الأحبّة في الثّرى   وصرىً أريقت بالدموع الذرف

وهــذه الظاهــرة من تجديدات أبي تمام في بناء القصيدة ، لا يطعــن عليه فإنها أنني وجدت لها بعض نماذج في الشعر الجاهلي منها لذي الأصبع العدواني قصيدته التي مطلعها :

يــا مــن لــقـلـبٍ شديدِ الهمِّ   أمسى تذكّر ريّا أمَّ هارون محزون

لا عجــب إذن أن يقول عنه ابن الأثير : " وأما أبو تمام فإنه ربُّ معانٍ ، وصيقل ألباب وأذهان ، وقد شُهِد له بكل معنى مبتكر ، لم يمــشِ فيه على أثر . فهو غير مُدافَعٍ عن مقام الإغراب الذي برز فيه على الأضراب "(31).

وبينما كان أبو تمام يقوم بهذا الدور كان يقابله على الطرف الآخر من الدور ذاته أبو عبادة البحتري الذي اتجه إلى جماليات أخرى استخلصها وفجرها من داخل القيم الجمالية التي انتهت إليه في الشعر العــربي فكــل الــتقاليد الفنية التي وعاها العرب شعراءً ونقاداً ، وأخلصوا لها وحضوا عليها انتهت إلى يد البحتري فبسط لها مزيداً من العناية والصقل ، وبذلك آلت إليه زعامة المذهب القديم ، في الحفاظ على ما اصطلح بتسميته بعمود الشعر ، وهو في الوقت ذاته أخذ آنق مــا توصــل إليه الاتجاه المحدث التجديدي : من السهولة والعذوبة ، والموسيقية مع العمق والجزالة ، ومع التصوير الجديد والزخرف البعيد عن التصنع والتكلف .

ولذا رأينا النقاد العرب القدامى يتوقفون عنده طويلاً ، يقول

ابن الأثير : " وأما أبو عبادة البحتري فإنه أَحْسَنَ في سبك اللفظ على المعـنى ، وأراد أن يَشْعر فغنَّى ، ولقد حاز طرفيّ الرقة والجزالة على الإطـلاق وأتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء ، في اللفظ المصُوغ من سلاسة الماء ، فأدرك بذلك بُعدَ المرام ، مع قُربه إلى الإفهـام . ومـا أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاط الغالية ، وَرَقَى في ديباجة اللفظ إلى الدرجة العالية "(32).

وهكــذا التفت النقاد العرب إلى أن أبا تمام والبحتري يمثلان وجهي العملة الفنية في القرن الثالث الهجري ، ويمكن القول بأن أحد وجهــي العملة له حظ من المعمارية التاريخية ، والوجه الىخر له حظ من اتساع الدلالة الإشارية في الفن .

ويهمــنا في هــذا السياق أن نرصد ملامح خاصة من حركة الــنقد العربي حول هذين العَلَمَيْن المتقابلين فهي حركة لها محور تراثي تجديدي في النظر إليهما .

لقــد بدأ عبدالله بن المعتز (ت 296هـ) الحديث النقدي عن أبي تمــام ومســاوئه في رسالة نقلها أو نقل أهمها المرزباني في كتابه " الموشح "، وكذلك ما جاء في كتاب " البديع " لابن المعتز عن موقف أبي تمــام مــن استخدام البديع حيث يقول : " ثم إن حبيب بن أوس الطائي مِنْ بَعْدِهم شُغِفَ به حتى غلب عليه ، وتفرع فيه ، وأكثر منه، فأحســن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عُقبى الإفراط وثمرة الإسراف "(33).

وقد كانت كتابات ابن المعتز عن مساوىء أبي تمام هي الأصل الذي بنى عليه الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري .

ولكن كتاب " أخبار أبي تمام " للصولي يهمنا بصفة أساسية في موقفه من الدفاع عن تجديدات أبي تمام ، وهذا الكتاب أمام موازنة الآمدي يمثلان معاً قطبا الصراع الإيجابيان حول قضية القديم والجديد.

أما الصولي (ت 335 أو 336) وهو أسبق من الآمدي (ت 370) مولداً ووفاة فقد أوضح أن الناس قسمان في فهم القسم الثاني عاجز تماماً عن فهم شعره ، بل عاجز حتى عن قراءته ، ويقول عن هؤلاء : " وكما قيل : الإنسان عدو ما جهل "(34).

والمهم تعليل الصولي لعيب العائبين لشعر أبي تمام بأنه قصور وعدم تطور في ثقافتهم الأدبية واللغوية . يقول : " أما ما حكي عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه ، ولا أسمي منهم أحداً لصيانتي لأهل العلم جميعاً لأن أشعار الأوائل قد ذُلّلت لهم ، وكثرت لهم روايتهم ، ووجدوا أئمة ماشوها لهم ، وراضوا معانيها ، فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها ، واستجادة جيدها وعيب رديئها "(35).

ويعقب على ذلك في سياق آخر يقول : " وما ضرّ أبا تمام قولُ هؤلاء ، كما لا يضرّ البحرَ أن يُقذف فيه حجر ، ولا يُنقصُ البدرَ أن ينبحه كلب ".

ويحدد الصولي أيضاً جانباً هاماً في طبيعة التجديد والتطور لدى أبي تمام هو : أنا أبا تمام في تجديداته يُعمل النظر في الأخذ عن القدماء حتى يكون أحق بالمعنى منهم ، يقول الصولي : " وليس أحد من الشعراء أعزك الله يُعمِل المعاني ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ، ومتى أخذ معنىً زاد عليه ووشّحه ببديعه ،

وتمـــم معنـــاه فكان أحق به ، وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر "[36].

ومعـــلوم أن أبـــا تمـــام أطال النظر في التراث الشعري لدى القدماء والمحدثين والمؤلفات المنسوبة إليه خير دليل على ذلك[37].

فـــأبو تمام إذن فتح الطرق إلى الجديد الذي اشتهر به انطلاقاً من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث .

أمـــا جهد الآمدي في الموازنة فهو متجه إلى تفصيل القول في عيـــوب أبي تمـــام ومتجه أيضاً إلى تفضيل البحتري عليه ، من خلال منهج تحليل يفني ، يقوم على معان إنسانية وذوق دقيق وثقافة عميقة، مـــنها ما يتصل بدقة فهمه وتذوقه لوسائل الأداء في اللغة ، ومنها ما يتصـــل بدقـــة فهمه وتذوقه لوسائل الأداء في اللغة ، ومنها ما يتصل بموسيقى العروض في شعره : هكذا يرى الأمر الدكتور محمد مندور[37] وعـــندي أن جهـــد الآمـــدي بين البحتري وأبي تمام كان مرجعه الاحـــتكام إلى التراث الفني في جمالياته وقيمه الفنية التي أضاف إليها وابتكر فيها أبو تمام فلم تقع الموقع المناسب عند الآمدي بسبب قيمه الفنية التراثية التي كان يتعاطاها بعناية وصقل أبو عبادة البحتري.

وضخامة جهد الآمدي لم تضعْ نهاية للخوض في هذه القضية، فقـــد جاء ياقوت الحموي في القرن السابع ليقول في معجم الآدباء :

"ولأبي قاسم تصانيف كثيرة جيدة مرغوب فيها منها كتاب الموازنة وإن كـــان قد عيب عليه في مواضع منه ونُسِبَ إلى الميل مع البحتري فـــيما أورده ، والتعصّـــب على أبي تمام فيما ذكره والناس فيه على فـــريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري ، وغلبة حبهم

لشعره . وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه ، فإنه جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام ، وتزيّين مرذول البحتري ، ولعمري إن الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام : (أصمَّ بك الناعي وإن كان أسْمعا) وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين ، فتارة يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مرذول، ولا يحتاج المتعصب إلى أكثر من ذلك ، إلى غير ذلك من تعصباته . ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاءةٌ عن التعصب بالوضْع من أبي تمام "[38].

وهناك نقاد آخرون يعزُّ إحصاؤهم وقفوا وقفاتٍ تضيق وتتسع في مناقشات تطبيقية مع الآمدي في نقده لأبي تمام منهم الشريف المرضي (355 436هـ) في كتابه الشهاب في الشيب والشباب[39].

في ضوء هذه التحليلات يمكن القول بأن شعراء العربية حتى نهاية القرن الثالث الهجري كانوا يُقْبلون على التراث ويرتبطون به اقتداء وتطويراً ، وفي الوقت نفسه ارتبطوا بالجديد المحدث الذي قدمه القرن الثاني الهجري ، وجعلوه إضافة للتراث وتطويراً مقبولاً له ، وعمقوا هذا المجرى بشقيه ، وأقبلوا ينهضون بمرحلة الإثراء والتعميق للقديم الموروث وللجديد المحدث . وتجاوب المتلقي العربي مع الطبيعة الفنية التي تملأ الساحة حوله ، وجاءت حركة النقد حول هذا الأدب تؤكد هويته وتعمق أبعاده .

ومن ثمّ يمكن تحديد الرؤية الفنية في أن هذا العصر بشعرائه الكبار لم يفهم الأصالة على أنها نقيض للمعاصرة ، وقد يظن البعض أنها في اللغة تعني الجمود ، مع أن المعجم العربي يقول : (الأصالة) في

الـرأي : جودته . وفي الأسلوب : ابتكاره ، وفي النّسب : عراقته . وتقول (أصُلَ الرأي : جاد واستحكم). (وأصْلُ الشيء : أساسه الذي يقوم عليه).

ودارس الأدب الحديـث حـين يفهـم مصطلح الأصالة : originality فإنـه يفهم منه الجدة والطرافة ، مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه . فأصل الكلمة في المعجم الإنجليزي وفي معاجم المصطلحات الأدبية تعني : (كون الشيء أصلياً / جدة /طرافة / أصالة إبداع . فهو يفهم منها الجدة مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه) فيتعانق لديه المعنى الجـذري مع الجدة والابتكار ، حيث لا تناقض بينهما ، إنه يفهم أن الأديب الأصيل يصدر عن ذاته عن عالمه الصادق في رؤاه ، ومن عالمه : تراثه . فلا شيء يغير جذور ، ومن عالمه عصريته ، وهو يتمثل كل ذلك تَمَثُّلاً فيه طوابعه التي لا يشركه غيره فيها.

والواضح من كلام النقاد القدامى ومن واقع فهم شعراء هذا العصـــر لمعنى الأصالة والمعاصرة معاً أنهما مصدر كيان ونقطة انطلاق لكنها لا تبدأ من فراغ ، وهذه نقطة تقدم في الفهم لهذا العصر يتفوق بهـا عـلى كثير مما يكتب اليوم في درس الأدب أحياناً. على أن مصطلح الطبع في النقد العربي أقرب ما يكون إلى تفسير الأصالة[40].

حـتى إذا وصـل الشعر العربي إلى يد المتنبي ، استطاع هذا العبقري أن يعتصر القيم الجمالية الموروثة والمحدثة معاً وأن يضيف إليها رحيـق ذاتـه ، وفي دوره الجديـد أرسى دعائم الشعر العربي وثبَّت تقـاليده ، وهذا الدور يصفه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بقوله : "إنـه أعاد للقصيدة العربية روحها البدوي في غير انفصال عن روح العصر الجديد بما يحمله من ثقافات عقلية "[41].

وليست المصالحة الفنية التي توصل إليها المتنبي مصالحة عقلية تزن وتدر وتستخلص ، بل هي مصالحة أساسها الموهبة الفنية والطاقة المبدعة ، التي تتمتع بالبصر والبصيرة في عالمها الفني .

وفي كتاب الوساطة لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني (290 392هـ) ما يدل على أنه كان يدرك الفكرة التي تتعاطاها الدراسات الأدبية المعاصرة حول المتنبي من أنه : صاحب الموهبة الفنية التي اهتدت إلى تقديم فن شعري يمزج في داخله القيم الجمالية الموروثة والمحدثة . وتتميز بطابع المتنبي وأصالته .

فهو يقول : إننا لا نستطيع أن نحكم على المتنبي إلا بأحد أمرين : " فإما أن ندّعيّ له الصنعة المحضة فنلحقه بأبي تمام ونجعله من حزبه ، او ندّعيَ له فيه شركاً وفي الطبع حظاً . فإن ملنا به نحو الصنعة فضلَ ميْل صيرناه في جهة مسلم . وإن وفرنا قسْطه من الطبْع عَدَلْنا به قليلاً نحو البحتري "[42].

وفي ضوء ذلك يمكن القول بأن أطوار التجديد والتحديث في مسيرة الشعر العربي حتى نهاية عصر المتنبي (وهو عصر يشمل بالضرورة الجهود النقدية التي قامت حوله) كانت مرتبطة أشد الارتباط بالتراث الشعري تأخذ منه وتضيف إليه ، وحركة النقد لها بالمرصاد ، تردها وتهديها ، وتستحسن منها وتنكر عليها .

ولكن جوهر الصناعة الفنية للشعر العربي هو ما استقر في التقاليد الفنية الرفيعة للمتنبي تلك التي اعتصرها من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث معاً ووضع عليها خاتمه الفني .

مع الأدب في الأندلس ؟

من واجب هذه المحاضرة أن نشير إلى الأصل العام الذي وجه

حركة التراث الشعري بالأدب الأندلسي في كلمات تهدي وتدل على جوهر الفكرة ولا تستوعب القضية بالتحليل والتمثيل .

يعرف الدارس الأدبي : أن الشعر الأندلسي تأخر ظهوره عن الشعر المشرقي عشرات السنين ، وطبيعي أنه يتجه الشاعر الأندلسي إلى الشعر المشرقي يستمع إليه ويأخذ عنه ثم يقرر هو بطبيعته الفنية ماذا يريد ؟

وبالفعل كانت عين الأندلسيين شاخصة إلى المشارقة ، وقد أدرك الأندلسيون منذ البداية أن المشرق قد أعطاهم مذهبين أو طريقتين ، طريقة تلتزم طوابع معينة تسمى بالشعر المحدث ، وهي الخالصة بنتاج العصر العباسي ، وطريقة أخرى تختلف عن الأولى في كثير من مظاهر الصنعة الفنية وطبيعتها وهي طريقة العرب الأوائل ، وهي التي كانت تراثاً أدبياً لدى محدثي العصر العباسي أنفسهم ، على نحو ما بينا ذلك من قبل .

وهناك أسباب قوية جعلت الأندلسيين بحاجة إلى المشارقة في الحياة الأدبية خاصة والفكرية عامة رصدها المؤرخون وأفاضوا فيها :

ومن أهم هذه الأسباب :

* أن المشرق كان أرقى تقدماً وحضارة وأرسخ قدماً .

* أن الموروث الشعري عند المشارقة والأندلسيين هو الشعر العربي وهو بالنسبة لهما معاً رحمٌ ماسّة وكانت مدارس الرواية قد جمعت هذا التراث في المشرق وأصلته .

* كـــان الشـــعر المشرقي المحدث أقرب إلى الأندلسيين وهو موصولُ الأعراق بالتراث قبله[43].

* " أن العرب كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد وفي مخيلاتهم عـــالم مثالي هو ذلك العالم الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون وكان أبناء العرب يعتقدون أن خـــير أدب هو ما كتب آباؤهم في عـــالمهم ذاك المثالي الأسطوري وشبيه بهذا ما فعله الأوروبيون في العصـــر "الكلاســـي" حـــين راحـــوا يســـتلهمون العـــالم المثـــالي اليوناني والرومـــاني "[44].

وقـــد أســـرف الأندلسيون في تقليد المشارقة حتى اضطر ابن بســـام إلى تعنيفهم في مقدمة الذخيرة حيث يقول : " إلا أن أهل هذا الأفـــق أبـــوا إلا متابعة أهل الشرق ، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة ، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنماً وتلوا كتاباً محكماً "[45].

ولفـــت ابـــن بسام في النص نفسه نظر الأندلسيين إلى شعر الطـــبيعة قـــائلاً : " وتقلل الأصالة ، والظن أقوى أن الأندلسيين لو نظـــروا مـــن خلال أنفسهم إلى شعر الطبيعة مثلاً لاستغنوا عن مناظرات ابن الرومي ، وتشبيهات ابن المعتز .. "[46].

هذا هو الخط التراثي البارز في الشعر الأندلسي .

أما الخط المقابل له وهو الذي يتميز به الشعر الأندلسي فهو الـــتجديدات الأندلســـية الثرية في عصرنا الحديث الذي تتطلع إليها وتعـــلق بهـــا في حركة تجديد الشعر في العصر الحديث مع العصرين

المملوكي 648 923هـ (1250 1516م) والعثماني 923 1213هـ (1517 1798م).

المرحلة التاريخية في هذين العصرين مرحلة معقدة لم تأخذ حظها من الدرس الصحيح ، بل لم تتوفر لها أسباب الدراسة التي توفرت لشتى العصور الأدبية والتاريخية لأسباب ربما كان في مقدمتها أننا دخلنا بعدها في العصر الاستعماري ، فلما كان عصر النهضة الذي اتخذ زاده من مقاومة الاستعمار خضعنا للقاعدة العامة التي خضعت لها الشعوب في الآداب العالمية ، وهي الارتداد إلى العصور الذهبية في تاريخنا نستلهمها ، ونتقدم من خلال رؤيتنا لها ، ووعينا بها.

واليوم يشير العالم الفاضل الدكتور عمر موسى باشا إلى أنه ظهر تطور تاريخي جديد لدى العرب والمستشرقين يتحسس طريقه نحو اكتشاف الظلم العلمي الذي وقع هذه العصور [47].

ولكن فيما يبدو لي ستظل هذه العصور الأدبية تحتاج إلى عشرات العقود وربما بضعة قرون حتى يكشف البحثُ العلمي عن حقيقتها التاريخية ، والفنية ، والفكرية ، وإذا تُرك الأمر للجهود الفردية للباحثين فسوف يكون البطءُ أشدَّ والتأخُرُ أكبرَ : إذْ لابد لتجاوز هذا الدور من القصور ، مِنْ معاهد عليا متخصصة ومراكز بحوث مزودة بقوة النشر والتوزيع ، بحيث تستطيع فتح المخازن القديمة لدُور الكتب ، وإخراج ما فيها من مخطوطات لترى النور ، ولاسيما المخطوطات التي في حوزة الدولة التركية . ومع هذا الأمل العصيّ فإني أتفق تماماً مع الدكتور بكري شيخ أمين في مقالة قالها وفي صورة كاريكاتورية قدمها وهما معاً يكشفان عن وجه للحقيقة مؤلم [48]:

يقـــول : " يخيـــل إلينـــا أنه ما من عصر من عصورنا الأدبية اصـــابه الظـــلم في الأحكام والإهمال في الدراسات ، ما أصاب هذا العصـــــر ونالـــه . وأكثر من هذا اعتقادنا الجازم أن هناك عملية خفية تهـــدف إلى صـــــرف الباحثين عن دراسة هذه الحقبة والاكتفاء بحكم سريع ظالم عليها ، ولسنا ندري لذلك سبباً ، اللهم إلا أن يكون هذا العصر هو الذي قاوم جحافل الغرب التي استحكمت حيناً من الدهر في هذه البلاد ، ودفع الوثنية التي جاءت على سيوف التتار ورماحهم، ومـــلأ المكتـــبة العربية التي خوت بمصيبة بغداد وسواها بالتراث العربي والإسلامي المُشرقَيْن ، وأعاد إلى النفس العربية عزمها وثقتها ، ويكفـــي سبب واحد من هذه ليشحن قلوب الشعوبيين ، والأعداء ، والمبغضين، والمارقين ، والمنحلين ، حقداً ضد العصر ، وآله ، وكل ما كان فيه ".

أمـــا الصورة الساخرة التي قدمها ، وإنها لشديدة المفارقة فقد بدأها على النحو التالي :

" قال أحد شعراء العصر المملوكي :

لقلب . حبيبٌ ، مليحٌ ، ظريفٌ بديعٌ ، جميلٌ ، رشيقٌ ، لطيفُ

وبطـــريقة تـــبادل مفردات هذا البيت ، وتقديمها ، وتأخيرها ، يمكن صنع أربعين ألفاً وثلاثمائة وعشرين بيتاً من هذا " (البيت) وقد شرح المؤلف طريقة التبادل في المتواليات العددية لهذا البيت شرحاً واضحاً للغاية[49].

ثم قـــال : " ومـــثل ذلك كثير ؛ حتى لنجد قصائد تقرأ أفقياً فـــتكون مديحاً وتقرأ عمودياً فتكون هجاءً أو تقر قراءة عادية فتحمل

لونـــاً من المعنى ، فإذا قرئت معكوسة من آخرها إلى أولها فإذا معناها مضاد للشكل السابق "[50].

واعتـــبر المؤلف هذا وجهاً للصورة التي يريد إبرازها لنا على أساس المفارقة الحادة .

ثم جاء بالوجه الثاني للصورة فوضح لنا أن " بابلو بيكاسو زعـــيم الرسامين المعاصرين " السرياليين " خطرت له يوماً فكرة عبثية ساخرة ونفذها على الوجه التالي :

جـــاء بحمـــار مربوط وصبغ ذيله بألوان مختلفة وجاء بقطعة قماش بيضاء مختارة بعناية وأغرى الحمار بتحريك ذيله وسجل حركة الذنـــب عـــلى قطعة القماش فأصبحت ملطخة بخطوط وألوان طبقاً لحـــركة ذيل الحمار ، ثم بدا للرسام الساخر أن يكمل فعبثه ، فجعل هـــذه القماشة إطاراً جميلاً ووقع الرسام في أحد طرفيها ودارت في ذهـــنه تسميات كثيرة منها " الفارس المهزوم " و" أصيل البحر " و"عنكـــبوت الفكـــر " و" دمعـــة العاشق " و" أغنية الفراشة " لكنه رفضها جميعاً ، واختار عنوان " طحالب الصبايا " لأنه يعمد للإثارة ، ورأى أن هذا الاسم أدخل من غيره في الغموض .

وفي اليوم التالي عرض " بيكاسو " لوحة " طحالب الصبايا " في أحـــد المعارض " وتقدم نقاد الفن نحوها ، يدرسونها ، ويحللونها ، ويســـتنبطون منها روائع الإبداع للفنان العظيم " فناقد يصفها ببديعة القرن العشرين ، وآخر يقول عنها إنها معجزة لا مثيل لها في التاريخ ، ونـــاقد عجـــز عـــن إيجاد الكلمات المناسبة ، وكل واحد من هؤلاء وأولـــئك تحـــدث طويـــلاً عما تحويه اللوحة " الحمارية " من معان وإيحاءات .

" وتناقلت الصحف والمجلات حديث النقاد ، ونقلته من لغة إلى لغة .. وأخيراً بيعت اللوحة بثلاثمائة وخمسين ألف جنيه استرليني دفعها عاشق للفن الجميل .

ثم يعلق الباحث الفاضل فيقول : " هذان مثلان إن لم يكونا متطابقين فهما على الأقل متقاربنا ، إذ الأول يحمل في طواياه صورة من صور العبث في طريقة تبادل مفردات البيت الشعري

أما الثاني فهو عبث محض ، وسخرية لا مراء فيها ، واستهزاء بالناس ونقاد الفن تشابه المثلان في المظهر ، واختلفا في الحكم وهذا هو الأمر العجب ونتساءل نحن أبناء العربية عن الأسباب التي دفعت إلى هذين الحكمين المتناقضين لماذا كان الشيء العربي انحطاطاً ، والغربي كازدهاراً وإبداعاً "(51).

وقبل أن أنهي الحديث عن هذا العصر أذكّر بأمرين :

الأول : أحب أن ألفت النظر إلى أن ظاهرة الاستخدام البديعي الذي شاع في هذه العصور بكثافته وألوانه التي تكاد تندُّ عن الحصر ، له دلالة هامة : هي الكشف عن عبقرية الشاعر الذي يبتدع هذه الأشكال الهندسية العصيّة في صورة تعبيرية بما يدل على عبقرية جديرة بالإبحار في ألوان من المعارف المعقدة مع التفوق فيها .

ويدل من جهة أخرى على عبقرية اللغة التي استجابت لكل هذه الأشكال الهندسية المعقدة بحيث لو لم يقع ما وقع بالفعل منها ، ما كان يُتَصَوَّرُ أن طاقة اللغة التعبيرية تتسع له ، بل كان تصوره أدخل ما يكون في باب الجنون والحمق .

أما الأمر الثاني والأخير : فإني أرتد إلى جوهر فكرة المحاضرة لأن هذا العصر لم يكن منفصلاً عن التراث الشعري وتقاليده ، ولكنه

لم يستفد به فمرة قلده ، ومرة عبث به ، إذ أدخل عليه وأحدث فيه ما لا يتقدم به إلى الأمام ، ومع ذلك فسوف تكشف الدراسات المتأنية عن أن سراديب المخطوطات لهذا العصر ما لا نتوقعه عن الدرس الأدبي أياً كانت نتائجه لأنه هو العصر الذي أثرى المكتبة العربية بالموسوعات التي لا غنى لنا عنها .

العصر الحديث :

في مطالع هذا العصر بدأت جرثومة التطور الصحيح بالبحث عن الكلمة العربية المفردة والجملة المركبة في سياق حركة الترجمة بين الطلاب والأساتذة في المدارس الفنية في عصر محمد علي ، ثم كان الدور الكبير والأصيل في حركة الترجمة التي تمت بقيادة رفاعة الطهطاوي ، ثم كانت حركة إحياء التراث اللغوي والأدبي إلى جانب حركة الترجمة الحرة الواسعة .

ثم كانت نهضة الشعر العربي التي تمت على يد البارودي ، وأبرز سماتها أنها اتجهت إلى الشعر العربي القديم في عصوره الذهبية تحاكيه وتنسج على منواله ، مع وجود ميزتين للبارودي : الأولى طابعه الشخصي والأخرى طابع العصرية[52] ، ومن هنا كانت بواعثه في الصياغة وتفوقه في المعارضة ، وقد ردت محاولة البارودي على الشاعر العربي إيمانه بأنه بعد فوات كل هذه الحقب مايزال إن أراد قادراً على محاكاة الشعر العربي في عصوره الذهبية منذ : أنشأ الملك الضلّيل روائعه إلى أن أبدع المتنبي فرائده ، ومن ثم يقول الأستاذ العقاد : " وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره

للأدب الحديث لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب "[53].

شوقي :

ثم جاء شوقي بموهبته الفريدة ليصل بالاتجاه المحافظ البياني الذي بدأه البارودي إلى قمته ، ومن حوله شعراء آخرون ، ولكن أحمد شوقي يظل العَلَمَ البارز المتميز بينهم ، بطاقته الفنية المبهرة ، التي يصفها أكبر ناقديه ، وهو الأستاذ العقاد بقوله : " وآيته فيما عرض له .. تلك القدرة البارعة في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره ، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين "[54].

والواضح تماماً أن الاتجاه المحافظ البياني (أو الكلاسيكية الجديدة)كانت دقيقة الصلة بالتراث الشعري في تقاليده وكثير من جوانب مادته البينة ؛ حيث اتخذته مثلاً أعلى وبرعت في معارضته . وكان دورها أنها انتقلت بالشعر تماماً " من طور الجمود والمحاكاة التي تقوقع فيه خلال عهود التخلف "[55] ولكن إذا كان ما فعله البارودي له ما يسوغه ويبرره ، فالذين جاءوا بعد البارودي عمقوا تجربته وصقلوها ، ولم ينتقلوا بالشعر إلى دور جديد أو مرحلة متقدمة[56].

فكانت حركة النقد الجديدة تقاوم هذا الاتجاه ، وهناك محاورات ومعارك أدبية واسعة المدى في تاريخ أدبنا الحديث تصور مقاومة الحركة الجديدة للاتجاه البياني : محافظ لأنه يحافظ على تقاليد القصيدة العربية وطرائق بنائها فقد كان عمود الشعر العربي بحق

دعامة المحافظين[57]. وبياني : لأنه يحاول الوصول إلى أسمى الدرجات من خلال الصياغة وروعة البيان .

وقد جرَّ مفهومهم للشعر إلى الوقوع في شعر المناسبات والتعبير المباشر وسمات الخطابة المرفوضة في الشعر . وجرهم أيضاً الإفراطُ في الجانب البياني إلى إهمال الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة وعدم اتضاح شخصية الشاعر ، ولون نظرته إلى الكون والحياة ، ورسمه للطبيعة والناس[58].

جماعة الديوان :

كانت الدعوة الجديدة لفهم الأدب والشعر بخاصة على يد الثلاثة الكبار : عبدالرحمن شكري ، وإبراهيم عبدالقادر المازني ، وعباس محمود العقاد ، فقد قرع هؤلاء الثلاثة بمقارع من حديد أبواب العقول والأذواق طلباً للجديد في فهم الشعر وإبداعه ، فهم ينكرون شعر المناسبات ، وشعر النماذج[59]، " ويهتمون بالعالم النفسي للشاعر ، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ونظرات فلسفية تهتم بحقائق الكون ، وتفتش عن أسرار الوجود "[60].

وأخذت حركة هؤلاء الشبان تثير وتواجه معارك جادة ابتداء من عام 1913 مع الاتجاه المحافظ وأنصاره ، ثم استمر العراك الأدبي مع هذا الاتجاه ومع غيره في الساحة الأدبية إلى آخر أيام الأستاذ العقاد[61].

والذي يهمنا الآن تحديد أبرز السمات والخصائص الفنية لهذا الاتجاه الجديد الذي عُرف فيما بعد " بجماعة الديوان " أو الاتجاه التجديدي الذهني .

أما من حيث الموضوعات فقد اهتموا بالبعد عن شعر المناسبات والاهتمام بالعالم النفسي للشاعر وما يتصل به من تأملات فكرية ونظرات فلسفية وتفتيش عن أسرار الوجود(62).

أما من حيث الأسلوب(63) فإن أصحابه ابتعدوا عن اتخاذ النماذج القديمة مثلاً أعلى في صياغة المعاني وطبيعة الخيال وارتبطوا بها في حدود استخدام اللغة العربية في تراكيب قويمة ، للتعبير عن معانيهم ، وابتكار صورهم مع محاولة جادة لتحقيق الوحدة العضوية في بناء القصيدة .

وفي مجال العاطفة(64) يلاحظ على شعر هذا الاتجاه أن العاطفة عندهم تأتي أحياناً كثيرة وراء الذهن ، وهي حين تتضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى .

ومع كل الخطوات التجديدية التي طرحها هذا الاتجاه فإن صلته بالروح الفنية للتراث الشعري لم تنقطع : ليس من محور سلامة اللغة والالتزام بها أداة تعبيرية وبنية تركيبية ، بل نتذكر قصائد بعينها من نتاج هذا الاتجاه ، فنتذكر ريح الشعر العربي في عصوره السابقة مثل قصيدة العقاد " ليلة الوداع " حيث يقول(65):

أشم شذى الأنفاس منك وفي غد	سيرمي بنا البين المشتتُ المراميا
كأنّا نذود البينَ بالقرب بيننا	فنشتد من خوف الفراق تدانيا
كأن فؤادي طائرٌ عاد إلفه	إليه فأمسي آخر الليل شاديا
إذا ما تضامَمْنا ليسكن خفقهُ	تنزّى فيزداد الخفوق تواليا
أوشّجُ في كِلتا يديه رواجِبي	وشيجاً يظل الدهرَ أخضرَ ناميا

فهذا النَفَس الشعري رغم أنه يضاف إلى صاحبه فإنه يذكرنا على الفور بشعر الغزل ي العصر العاطفي (في ظل بني أمية).

وهناك نماذج أخرى لا يتسع المقام لتتبعها ، وعلينا أن نتذكر في هذا السياق ما عيب على المازني من سطوه على ابن الرومي .

ويستطيع الدارس لشعر هذا الاتجاه أن يدرك مدى ارتباطه بالتراث الشعري وتقاليده الفنية العامة . وواضح أن ثقافة هذا الاتجاه تعنى بالقراءة والتمثل وعمق الدراسة في الأدبين العربي والإنجليزي . فهم في تجديدهم لم ينفصلوا عن التقاليد الفنية الأصيلة في تراث الشعر العربي ، خاصة وأنهم كانوا يرون أن هذه التقاليد إنما هي أصول جمالية وفنية صحيحة في كل الآداب العالمية الرفيعة البعيدة عن أوضار التكلف والتعقيد والتقليد ، وحتى عندما أجاز العقاد صحة الاتجاه إلى الشعر المرسل من القافية[66]:

(Blank Verse) عاد وأنكر ذلك ؛ لأنه رآه خارجاً عن الطبيعة الفنية للغة العربية[67].

والأستاذ العقاد في سياق شرحه لمعنى العصرية في الشعر الجديد يقرر أن وصف الصحراء والإبل لا يشطب من ديوان الشعر العصري " لأن وصف الصحراء والإبل إنما يُحسب تقليداً لا ابتكار فيه إذا نظمه النظام مجاراة للأقدمين ، واقتياساً على الدواوين ، فالشاعر ينبغي ألا يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو: التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وإن كان مديحاً أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج عن هذا فليس بشعر ، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع "[68].

والعقاد هو الذي رفض موقف الشعراء المهجريين عندما قدم لكتاب " الغربال " الذي كتبه مؤلفه لنصرة كتاب الديوان ، حيث أنكر العقاد مبدأ إباحة الخطأ اللغوي للكاتب أو الشاعر ، ويحدد العقاد موقفه في قوله " متى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها "(69).

والخلاصة إذن : أنه مع العناية بالتجديد والتحرر لتأصيل الشعر العربي من قيد التبعية والتقليد ، فإن شعراء هذا الاتجاه كانوا يحتفون بالتقاليد الفنية الأصيلة في شعر التراث حيث كانت مرعية الجانب في درس الأصالة الفنية وليس التبعية والتقليد للقصيدة العربية، ومعنى ذلك أن شعر التراث كان حاضراً بأصالته وتقاليده الفنية في ضمير جماعة الديوان يهتدون به إلى جانب الاهتداء بالأدب الأوروبي في مفهوم الأصالة الفنية التي تجمع كل المعاني الصحيحة في الآداب الصحيحة ، يضاف إلى ذلك أن أدب هذا الاتجاه يقال باللغة الفصحى بل إن كتاباتهم النثرية لتدل على رقي بالغ في أسلوبهم ومن ثم فارتباطه بالعربية بنية وجمالاً كان الارتباط الأصيل ، وارتباطه بالأدب الأوروبي والنقد الأدبي كان ارتباط إفادة للوقوف على المفهوم الصحيح للأدب ، وكان انتصاراً لكل ما هو أصيل في تراثنا الفني ، واستفادة بما جد من فهم فني في الفكر النقدي المعاصر .

فإذا صح القول بأن دور الاتجاه المحافظ البياني الذي راده البارودي وتربع على قمته أحمد شوقي يذكرنا إلى حد ما بدور الشعراء الأمويين الكبار وما صاحب حركتهم من التزام وتجديد وتطور داخل الموروث الشعري ، فإن جماعة الديوان تذكر بدور الاتجاه المحدث في العصر العباسي الأول في تأصيله لمجموعة التقاليد

الفـــنية التي مرجعها الصدق الفني والعصرية وهذا وذاك مجرد شبه وارد لا يعـــني التطابق في النهج والنتائج . ولكننا نقيس بعض وجوه الشبه في أدوار التطور والحداثة ، وهو قياس غير مقصود لذاته ، وإنما هي مراجعة التاريخ تهدي إلى تذكّر الأشباه والنظائر ، وتذكر بطبيعة القوانين الفعالة التي تحكم حركات التطور .

المهجريون :

إلى جـــانب جماعة الديوان كان المهجريون يؤصلون دورهم ، ويدعون دعوتهم التحررية في الاستخدام اللغوي السهل المتحرر كما في قول [نسيب عريضة في الأرواح الحائرة :

شفني التذكار　　وعصاني صبري

وفؤادي غار　　إثر طيف يسري [غار　مضى وتغلغل]

والدجى محيار　　ليس يدري أمري [محيار : متحير وعاجز]

أيها الأقمار　　أين ولّى بدري

وفي الثورة ضد صرامة البحر والقافية ، يقول ميخائيل نعيمة: " وإنـــنا في جدنـــا وراء ناصـــية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشـــعر"(70).

والأستاذ العقاد مع أنه يخالفهم في مستوى الحرية اللغوية فإنه يشيد بخطواتهم الجديدة لاسيما في باب القافية والوزن . يقول : "على أننا نعود فنقول هَبُوا كتَّابنا وشعراءنا العرب في الأقطار الأمريكية قد ذهبوا بالحرية اللفظية إلى أبعد مداها فهل ننسى لذلك مآثر هذه الحرية ومحاسنها . ونجهل الجهل الذي لا مسوغ له فنغلق أبوابنا كلها دونها ؟

أليست هي التي فكت عن قرائحهم قيود التقليد ، وأخرجتهم من مآذق الأوزان المعهودة والقافية العنيفة ، وأفهمتهم حقيقة الأدب: فأفتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم ، وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم ؟؟ أليس لهذه الحرية فضلُها المحمودُ وأثرُها المرجو في آدابنا العربية ، ونتيجتُها التي تزداد مع الأيام انتشاراً ونفعاً ؟؟ بلى ! ذلك حق لا ريب فيه "(71).

وتكشف الدراسات الحديثة المعاصرة عن أثر التقاليد المسيحية التي ظهرت في الشعر المهجري بالشمال الأمريكي (124) ونجح هؤلاء في التصدي لتقاليد الشاعر القديم (124) وألقى هؤلاء الشعراء قصورهم الفني على موسيقى الشعر العربي القائمة على وحدة الوزن والقافية (125) ومن ثم تحدوا المنهج التقليدي في الشعر " بمحاولة احتذاء المنهج الغربي في موضوعات الشعر ونظام قافيته واستعاراته وتكنيكاته " (126).

بينما كان الجناح المهجري المسيحي بمصر في وضع آخر : " حيث كانت الموضوعات الأساسية في دراسة الأدب تتمثل في لغة القرآن وفي الأدب العربي والشعر العربي القديمين ، فقد فرض التراث والمنهج القديم في التفكير والتعبير نفسيهما حتى على جيل الشباب الذي قاومهما وتمرد عليهما " ص 126 .

هكذا يحدد : " س. موريه " رؤيته في طبيعة الفرق بين المهجر الشمالي الأمريكي والمهجر العربي المصري . ومن هذه النقطة حلا لجماعة أبولو أن تنقد العقاد وصحبته بأنهم مدرسة محافظة قديمة رغم دورهم الهائل في الدعوة للجديد ، ولكنه جديد لم يكن مُنْبَتَّ الأعراق بكل ما هو صحيح وأصيل في الأدب العربي(72).

* لقد تأثر المهجريون بالأسلوب البسيط الذي تأثر هو الآخر بالترجمة العربية لكتابهم المقدس ، وتأثروا كذلك بمعجم الشعر العربي الغنائي الموروث (128) وأسرفوا كذلك في استخدام الشكل المقطعي وترديد الأفكار والرموز المسيحية " (131) وتبدو أشعارهم " شديدة الشبه بالتراتيل البروتستانتية (132) " فرموز الحمل الذي يحمل خطايا الإنسان " (133) يستخدمه نعيمة في قصيدة يخاطب فيها محبوبته قائلاً :

أنا الحمل الذي حَمَلا ذنوبَكِ (باسمكِ) جذلا[73]

على أن الحساس المفرط بالغربة في شعرهم " إنما هو جزء من التعاليم المسيحية " (145).

وتتمثل القيمة (الفنية) للشعراء المهجريين في أنهم استطاعوا أن يكيّفوا اللغة والشكل الشعري لموضوعاتهم وأفكارهم التي عبروا عنها لقد استخدموا أشكالاً كثيرة وأنظمة للقافية متنوعة : فمن الوزن والقافية الموحدين ، إلى القافية المزدوجة ، والمقطوعات ذوات الأشكال المتعددة . مع تغيير في الوزن وفي نظم القافية ، كذلك استخدموا مستويات متفاوتة في الأسلوب والمفردات ، فمنها ما استمدوه من الأناشيد والأغاني الشعبية . ومنها ما أخذوه من الإنجيل، ومنها ما احتذوا فيه الشعر العربي الكلاسيكي . ويبدو أنهم جميعاً كانوا يؤمنون بتلك الفكرة التي انطوت عليها ترجمة الترانيم البروتستانتية إلى العربية ، وهي أنه ليس ثمة أمور محظورة في الشعر يجب تجنبها ، فضلاً عن أنهم وجدوا في الموشحة نموذجاً مشجعاً ، بما توافر له من حرية في الشكل وفي نظام القافية ، بحيث تمكن للشاعر أن يطورهما وفقاً لمواهبه وقدراته ، واستطاع هؤلاء الشعراء أن ينتقلوا

بالموشحة إلى طور آخر ، تعد فيه النموذج الأول لأشكال اكثر تحرراً في الشعر العربي الحديث " (152).

والمهجـريون لم يـتأثروا بالموشـحة فقط بل أيضاً بالأغاني السـورية واللبنانية ، والزجل ، وبالإيقاع الموسيقي للتراتيل المسيحية وبمعجم ألفاظها وبالاستعارات والصور المجازية (156) .

" ومـن الأهمية بمكان ان نعرف إلى أي مدى استغلّ الشعراء المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كان معروفاً في عصرهم ، وطـوروه ، وكيـف أدى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحر في الأدب العربي الحديث " (159).

وإذن فالتراث الشعري كان مصدراً محاصراً من مصادرهم بما يناسـب فكـرهم الجديـدة ، ومعجمهم الجديد ، وكانت الحملة على التراث الشعري وتقاليده أساس دعوتهم الجديدة ، وقد اعتمدوا بعض المصـادر الأندلسـية التي نزعت إلى أطوار من الحرية في الشكل واللفظ أساساً لمنطلقهم وطبقاً لثقافتهم وعقائدهم التي أهلتهم للدور الجديد في تاريخ الشعر العربي الحديث .

ومـع ذلك فلديهم نماذج كثيرة من الذوق الفني المتطور لـتقاليد الشعر العربي . ولديهم نماذج رديئة بضعف لغتها وفكرها ، وتخاذل صياغتها الفنية .

جماعة أبولو (أو الاتجاه الابتداعي العاطفي)

لقد وضح هذا الاتجاه بظهوره الفعلي متمثلاً في ديوان الشفق الباكي لأحمد زكي " أبو شادي " سنة 1927 .

وكانت هناك عوامل قد هيأت لظهور هذا الاتجاه من أبرزها ذلك الصراع الأدبي بين الاتجاهين السابقين : المحافظ البياني ، والتجديدي الذهني ؛ إذ ظهر للاتجاه الشعري الجديد أن دور المحافظين قد تجمد ودور جماعة الديوان قد انحسر بتوقف الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن شكري وإبراهيم عبدالقادر المازني ، وبظهور ذوق أدبي جديد في جيل الشبان .

وأصبح هذا الاتجاه الجديد شديد التأثر بشعر الرومانتيكية الأوروبية ، والإنجليزية منها بصفة خاصة ، وكذلك شديد التأثر بالشعر المهجري باتجاهاته المتطورة[73]. هذا بالإضافة إلى عوامل سياسية وثقافية واجتماعية جعلت العاطفة الحزينة والجريحة ، والوهج العاطفي تسيطر كلها على شعراء هذا الاتجاه .

وهذا الاتجاه من حيث الموضوعات[74] وطبيعة التجارب الشعرية يغلب عليها الاتجاه إلى الحب والمرأة ، والطبيعة ، والحنين إلى مواطن الذكريات ، والهروب إليها في لهفة حزينة ، فراراً من الحاضر المؤلم ، وكان يسرف في الشكوى بتصوير الأحزان والآلام ، وتصوير البؤس وإبراز الجوانب المظلمة في الحياة .

وأما خصائصه من حيث الأسلوب[75] وطريقة الأداء فهي الاتجاه إلى الطلاقة البيانية والحرية التعبيرية ، وتجسيم المعنويات ، ومنح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ، وتجريد المحسوسات بتحويلها من المجال المادي إلى المعنوي ، والتعاطف مع الأشياء .. إلى حد الامتزاج أو الحلول ، والتعبير بالصورة والميل إلى استخدام التعابير الرامزة ، والتجديد في الوصف ، واستخدام ما يسمى بتراسل الحواس

والمدركات أو تراسل الفنون والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع وحسن الوقع ، وكذلك استخدام بعض ألفاظ " الميثولوجيا " اليونانية أو التاريخ الفرعوني وعناصر من التراث الديني المسيحي .

وأما خصائصه الموسيقية[76] فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد ، ولكنهم يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوافيها وقد تختلف أوزانها من جزء إلى آخر ، وسوف نقف بعد قليل على جهود قادة هذا الاتجاه في الدعوة إلى الشعر الحر في المرحلة التي سبقت تألقه عام 1947 .

ويهمنا أن نشير إلى أبرز محاور الخلاف بين اتجاه ابولو واتجاه الديوان .

ولعل فكرة العصرية ، وهي في الأساس فكرة سبقت بها جماعة الديوان أصبحت الآن تأخذ طورا جديدا في نظر جماعة أبولو هو التحرر ، فأبو شادي يرى أن أي نهضة شعرية تتنكر لمبدأ التحرر اللغوي هي نهضة منتكسة[77] . ويشيد بروح السهولة في التعبير . وليس البهرج اللفظي عنده عنوان الاتقان الفني ، بل هو عنوان الفقر والإفلاس ، والبلاغة عنده في التعبير الرمزي الذي تقوم الإشارة البسيطة المضمرة فيه مقام البيان المطول .

ويتصل بجوهر هذه القضية أن الشاعر عندهم مُشْتَرِعٌ لغوي،ويرى أبو شادي أن في ذلك صيانة للفصحى وحماية لها أمام العامية الزاحفة . والعصرية في بعض جوانبها تتصل بعناصر الديباجة والأسلوب[78] في صناعة الشعر . يقول أبو شادي : " نصرح بأننا

نحترم أصول اللغة وتراثها ونوصي باستيعاب روائعها ، ولكننا نوصي في الوقت ذاته بأن يطلق الشاعر نفسه على سجيتها " ويقول : "والأولى بمن يأخذون علينا تطويع لغتنا للتعبير أن ينظروا في الخطر الداهم على اللغة الفصحى في سيل العامية "[79].

لكننا إذا تقدمنا إلى المجال الإبداعي لكبار شعراء هذا الاتجاه فسوف نجد نماذج جيدة لكبار شعرائهم أمثال إبراهيم ناجي : ماتزال في جدتها وعصريتها تعزف على أذن المستمع العربي بما يرضي إحساسه الأصيل بالتقاليد الجمالية الموروثة للشعر العربي ، ويتضح ذلك مثلاً في أجزاء مختلفة من قصيدته الأطلال الشهيرة التي مطلعها :

يا فؤادي رحم الله الهوى ‌ ‌ كان صرحاً من خيال فهوى
أسقني واشرب على أطلاله ‌ ‌ وارو عني طالما الدمع روى

فالناقد الأدبي حين يقرأ أشعارهم ويكون عميق الصلة بتقاليد الجمال الفني في الشعر العربي ، فإنه يجد الإناء وإن تغير الشراب فيه يرضي ذوقه لوناً وطعماً ورائحة حتى مع فعل المُستَحْدَثات المشهية المثيرة ، بل لعلها أخف وقعاً عليه ، وأنسب ذوقاً لديه .

ولعل السبب في الثراء الفني لمجموعة كبيرة من شعراء هذا الاتجاه : تنوع نتائجهم وارتباط كثير منهم بثقافة تراثية ، لأن المنتسبين إلى هذه الجماعة لا تجمعهم فلسفة واحدة ولكنهم شعراء بينهم قدر مشترك من السمات الغنائية الذاتية الطليقة بطوابعها من حرية التعبير وجمال التصوير والتغني بهواجسها وأحزانها .

ولكن الحركة النقدية بقيادة العقاد لم ترفع السوط عن فكر ونتاج هذه الجماعة ممثلة في أبي شادي والمقربين منه ، بل إن طه حسين

لم يـــنج من قبضته إبراهيم ناجي ، وكان من آثار هذه الحملة إغلاق مجلة أبولو ، ومع ذلك بقي الصوت الشعري لهذا الاتجاه ممتداً .

ولعـــل محمود حسن اسماعيل يعد الخلاصة الفنية الراقية لكل الجهود الأدبية والنقدية قبله ، ولا يتسع المجال للوقوف مع شعره الفني الرفيع ، ولكن من المفيد للغاية أن نستمع إليه في وقت مبكر 1947 وهـــو يـــؤرخ لكل الحركات الأدبية قبله ، حيث يدين أحمد شوقي ، ويدين خليل مطران ، ويدين أصحاب الدعوات التجددية .

يقول في مقدمة ديوانه " أين المفر " :

" ظل الشعر العربي مشدود الوثاق على خشب المنابر وحوله رهط من السدنة المتحفّزين للذّبّ عن شعائره الموروثة

وتصـــدر اللّمة الضخمة ممن أقاموا أنفسهم على الشعر سدنةً أبـــراراً وأوصـــياء ، رتلٌ من الركبان المحافظين يتوسطهم شاعر عبْل البيان . قناصٌ لما يرضي مِزاج الحياة حوله، مُتماوج الصيْح مع خواطِر جيلـــه وهمـــوم قومـــه ، فجرف صيتهُ البِقاعَ ، وطنَّ بوقُه في شعاب الشـــرق، وتزلّقت شهرتُه على رقاب العصر ، فأمّروه صاغرين على الشـــعر ، وحفّـــوا خاشـــعين حول قبابه النّاغمة بالجرس ، وفخامة الإيقاع، والترنيم اللفظي الساحر ، وتألّق الزيّ البياني وانتهى بعده رجا الناس في أن تجود الحياة بمثله

ثم ورّثوا معه في هذا العرش الموطّد بأيديهم شاعراً ممن ذرتهم ريـــح شـــهرته فأعادوا له السرادق ، وألبسوه مسوح شيخه وقـــالوا له : ســـلام الفاتحين : لقد كنت حامل اللواء وأستاذ الشعر والشـــعراء ، رائـــد المجددين : العاقل الحذر ، في تطعيم الشعر العربي

الجامد بلقاح الفن الأوروبي وهكذا نسخوا على رأسه لواء الإمارة الموروثة : إمامةُ أبطأها الأوان وأخفَتَ صليلُ أقدامه نبضَ المواهب الجديدة ".

ثم يقول عن المجددين : " وبالغوا في التخفي وراء تلك السلاتب المخطوفة ، والفن نَمامٌ على وطنه ، فلم يُمهلهم قليلاً في الترويج لهذه البضاعة الذهنية الشائهة حتى هَتَك عنها الحجاب ، وعصف بالطلاسم اللفظية ، التي أعانهم غموضها على التدليس ، في إيهام الشرق ؛ بأنهم أضافوا جديداً إلى أدبه الراكد العقيم !!

نزعات ومذاهب ، ومدارس شعرية ، وتجديد وثورة على القديم ، وكلها مباخرُ مَدْخولةُ الفَوْح على الشعر العربي ، أفقدهم الإدمانُ على شميمها قوةَ احتماله كموجود حر الطبيعة والكيان لا يُعْوِزُه التلقين الخارجي ، ولا يجدي شيئاً تسوُّل الحياة له طعماً في تغيير طاقته

وبين هؤلاء وهؤلاء ضُربت على الشعر أسداد خانقة من التشبث بالقديم ، واحتراف التجديد ، فوقف عاثراً مظلوم الجراح يُلفّقون له البواعث ، ويصنعون له المثيرات فأخذه الناس لغواً رخيماً لفراغهم .

ونفد صبر الطبيعة في احتمال هذه الأغلال فأطلقت نُذُرَها بأصوات جديدة ، أفلت زمامها من عقال العبودية وراحت تتموج أوتارها بحنين الأسرار الواغلة في ظلام النفس الإنسانية ، وأنين قيدها وعذابها المصفّد العميق ، ومالت إلى السحر المحجب العاصي وراء أحزان الطبيعة وأفراحها وشبَّ غناؤها من نار الشقاء الإنساني التي ترزح نَيِّره جوانحُ الشرق المعذَّب المقهور فتأتيها الأجنحة

الضـارِبة في ضـباب الشرق شُقّي حجاب السر المختَّم على جراح الوجود واجرفي بنارك الحرّة الواثبة هشيمَ الواقفين بتوابيت الماضي في طريقك الطويل ! وأيقظي الغاب والرعيان ".

لكن : هذا الصوت الفني الجبار إبداعاً وإدراكاً لمفهوم الشعر قديماً وحديثاً زاحمته الرعيان من قوافل وقبائل الشعر الحر .

مع الحداثة والمعاصرة وحركة الشعر الحر : Free Verse

بعـد أن عـبَّد المهجريون وجماعة أبولو الطريق في دعواتهم التحررية اسـتقام عود حركة الشعر الحر ، وملأ الساحة لاسيما في دوره الثاني الذي بدأ عام **1947** .

أما دوره الأول : فتعود بدايته إلى الخروج على بناء القصيدة العربية إلى " رزق الله حسونة " عام **1896** حيث سعى إلى العثور على أشـكال أخـرى للشعر ، فكانت تجربته في الشعر المرسل " **Blank verse** "، ثم جـاء جميل صدقي الزهاوي سنة **1905** وأحيا التجربة ، وفي نفـس العام " زاول أمين الريحاني تجربته في الشعر المنثور بتشجيع مـن جورجي زيدان وكلما اشتد اتصال الشعراء العرب بالشعر الأوروبي زاد تطـلعهم للـبحث عن الجديد من الوسائط والأغراض والتكـنيكات ، والمجازات والأشكال الفنية كما زاد تطلعهم لتحرير أنفسهم من كل ما يمت إلى الشعر السائد " **229**[80] .

وأول محاولـة جـادة عبَّدت الطريق وقادت الخطى قام بها الشـاعر أحمد زكي أبو شادي حيث حاول كتابة " الشعر الحر القائم على إيقاع شعري لا نثري في الأدب العربي الحديث " ص **232** .

" وقــد آثر أبو شادي الشعر الحر على الشعر المرسل . لأنه وجد في الشعر الحر وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما الشعرية ولأنه يُمَكِّن الشاعر من تنوع الإيقاع ومن استخدام التعبير المحكم لنقل مراده إلى المتلقي " ص 234 .

واعــتقد أبــو شادي " أن الشكل الشعري يميل إلى استعباد الشــاعر ، فالوزن التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكــتيكات تضــرب بجذورها في أعماق عقله الباطن وحاول أبو شادي البرهنة على أن الشكل التقليدي لا يتصف بالكمال .

يقــول أبو شادي على صفحات أدبي عام 1936 : " ليست الصــياغة الكلاسيكية قوية ، ولا فخر لصاحبها بها ؛ إذ لا أثر يذكر لابــتداعه الشخصــي فيهــا بل هي قائمة على نماذج قديمة في عقله الباطن، وإن هو لم يتعمد التقليد ، ونحن نعد الأسلوب الكلاسيكي من أهــون الأساليب ، وقد جرى به قلمنا مرات لم نفخر بواحدة منها ، وإن أعــزها الــنقاد ، وتناقلها أصحاب الصحف ، لأنهم جروا على احــترام هذا الطراز من الصياغة أما الصياغة القوية في رأينا فهي صــياغة الابتداع القوي الشخصية ، ولو جاء مخالفاً للمألوف وأنكره العرف " 235 236 (أدبــي مجلــد 1 عدد 7 9 ســنة 1936 ص 353 354).

وكان أبو شادي قد نشر قصيدة من الشعر الحر عام 1926 في ديوانــه " الشفق الباكي " ص 238 " وقام تكنيك أبو شادي في شــعره الحــر عــلى استخدام بحور عربية مختلفة تبعاً لما تتطلبه تجربته الشعرية " مع اختلاف عدد التفعيلات في السطر ص 246 .

واستجاب لتجربة الشعر الحر عدد من الشعراء كل حسب فهمه ، وأعلن أبو شادي عن ذلك في بيانه الأول الذي نشره عن الشعر بمجلة أدبي سنة 1936 ص 247 .

وتتابعت أدوار خليل شيبوب ، ونقولا فياض (ص 252 260 262) ثم جاء دور مصطفى عبداللطيف السحرتي (ص 267).

وأبو شادي هو الذي وضع المصطلح الأساسي الذي ينتظم الأشكال المختلفة للشعر الحر وهو الذي وضع له التسمية الإنجليزية Freee Verse واستعمل تسميات مرادفة لهذه التسمية منها : النظم الحر ، الشعر المرسل الحر ، واستخدم خليل شيبوب اسم : الشعر المنطلق ، وأسماه د. محمد عوض محمد " مجمع البحور وملتقى الأوزان".

وهاجم د. لويس عوض العربية الفصحى ، وكتب في مقدمة أحد دواوينه يقول : " حطموا عمود الشعر العربي " وهاجم اللغة العربية ، وادعى أن الأدب العربي الفصيح ظل أجنبياً عن المصريين ، ودافع عن الأدب باللغة العامية، وراح يتسول لنا أدباً آخر يراه أنفع لنا (283 284) وراح يصنع صنيعاً اسوأ من صنيع أبي شادي فلم يهتم بالفصاحة والزخرفة والبلاغة وكان شعاره : خذ البلاغة والْوِ عنقها .

وفي عام 1947 تبدأ المرحلة الثانية للشعر الحر وهي مرحلة انتصاره ونموه الحقيقي في تاريخ الشعر العربي الحديث ، وقد ظهرت بالعراق مواهب جديدة تتمثل في " بدر شاكر السياب " و" نازك الملائكة "، ثم كان عبدالوهاب البياتي ، وبلندي الحيدري .

واعتبر أحمد زكي أبو شادي أن جهوده أثمرت هؤلاء وزملاءهم ص 922 ، وامتلأت الساحة في مصر والعراق ولبنان وسوريا وفي جميع البلاد العربية على تفاوت في حظوظها ، وظهر جيل من الشعراء وسط الساحة العربية يحتفي بالنمط الجديد منهم : صلاح عبدالصبور ، وصحبه ولقي هذا الجيل مقاومة كبيرة من حركة النقد المضاد ، ومن أبرز أعلامها العقاد الذي كان يكتب على قصائد الشعر الحر " تحال إلى لجنة النثر " ولكن الجيل الجديد تقدم على الطريق ، ثم ظهر جيل ثان بعد صلاح عبدالصبور ورفاقه يمثله الآن في مصر شاعران كبيران هما : فاروق شوشة ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ولفيف حولهما وكلاهما جدير بدراسة فنية تليق به .

وبهذه الجهود الزاحفة وبنتاجها الشعري الواسع انفصل واقع الشعراء من حيث الشكل أولاً عن القصيدة العربية ، وقد تلمس بعض الباحثين القول بأن شعر التفعيلة يمثل قدراً من الحرية يسمح بها الشعر العربي بزحافاته وعلله ، وقد كتب صالح حسن الجداوي بحثاً مطولاً في ذلك في مقدمة الشفق الباكي لأبي شادي (ص 277).

ولكن المسألة تجاوزت حدود الدفاع والتسويغ إلى قيام حركة نقدية تؤصل لهذا الشعر وتضعه موضع الدراسة والتحليل مع الكشف عن قيمه الفنية وعناصره البنائية .

من حيث مفهوم القصيدة الحديثة ، ولغتها ، والقيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ ، وأسلوب الحذف والإضمار والتكرار فيها ، وإلغاء الروابط اللغوية وأدوات التوصل ، ودراسة الصورة قديماً وحديثاً والكشف عن تراسل الحواس والفنون ، ومزج المتناقضات ، وأسلوب الغموض والرمز ومفهومه ، والدلالة المزدوجة ، وتحليل

استخدام الرمز التراثي وهو استخدام خصب واسع المدى ، وكذلك المفارقة التصويرية بأنواعها ، وموسيقى الشعر الحر بأسسها وأشكالها وأخيراً البناء الدرامي والتكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في القصيدة الجديدة[81] .

لكن ماذا بقي بين هذه الحركة الشعرية والشعر العربي بتاريخه الطويل .

بقيت أولاً التفعيلية العروضية بإيقاعاتها المفردة الخافتة سمة شاردة وذُماء حياة بين والد وما ولد .

بقي أن كل الشعراء تقريباً ولاسيما الكبار منهم الذين ظهروا في جيل الستينيات وما قبله ، كانوا شعراء يمارسون قول الشعر العمودي ، ولهم ثقافتهم الواسعة في التراث الشعري قديمه وحديثه .

ولديهم الاستخدام اللغوي الصحيح والفصيح مع تطور الأسلوب والمعجم وأدوات البناء الفني .

ولديهم ظاهرة توظيف التراث بأسلوب الرمز والإشارة مع الحرية في تشكيل هذه العناصر التراثية ، حيث أصبح استدعاء الشخصيات[82] والأساطير يتخذ أشكالاً وأساليب فنية متعددة ، بحيث أضحى الشاعر حفياً بتعصير هذه الشخصية وتلوينها إذا صح هذا التعبير فهو يجعلها تراثية معاصرة ، حيث يمتد الماضي في الحاضر وينسرب الحاضر في أعماق الماضي بزاده ورؤاه[83] ، وهو يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة كما في شخصية " الحلاج " عند البياتي[84] ، وصلاح عبدالصبور في مسرحية " مأساة الحلاج " .

وهؤلاء الشعراء في جلمتهم أعني الكبار منهم يرون أنهم أصّلوا للتراث الأدبي في دور جديد من أدواره وأنهم افادوه ولم يقعدوا به .

ومـع ذلـك كله مازالت ذاكرة المتلقي العربي لهذا الشعر مهما كان محباً له حفياً به عاجزةً عن استحضاره واستدعائه كما هو الحـال في ديـوان الشعر العربي ، حيث يجد كبار الشعراء لديه من امـرىء القيـس إلى المتـنبي إلى شوقي إذا كانت الدواعي تستدعي حضور الشاعر القديم ، وهذا فرق يؤصل لشاعرية الشاعر القديم في مستوى الحضور والبداهة .

وهـذا الجيل من الشعراء الذين نهضوا بالشعر الحر حتى عام 1970 أصبحوا شعراء تقليديين .

حيث خَلَفَ من بعدهم خَلْفٌ أضاعوا الثقافة العربية وتنكروا لهـا ، وكانوا يقرؤون الشعر الحر بالكاد ثم اعتبروا أن شعراء الشعر الحـر قبل عام 1970 شعراء تقليديين حتى وإن قالوا بطريقة ومنهج الشعر الحر ، لأن جوانب خصبة من ثقافتهم ولغتهم تضرب بجذورها في الأدب العربي مع اتصالهم الوثيق بالأدب الأوروبي والنقد الحديث.

وأخـذ هذا الرَهْطُ الجديد يعكف على قراءة منشورات من أشـعارهم يتبادلونها ولا يعترفون بصحة الوزن حتى في شعر التفعيلة ، ولا بسـلامة الاسـتخدام الـلغوي مادامت معرفتهم به غير قائمة ، وطاقتهم عنه عاجزة .

وقدم الأستاذ الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي دراسة واسعة عـنهم في صـفحته في يوم الأربعاء من كل أسبوع بالأهرام ، وقدم

الكثير من التحليل الفني عنهم متجاوزاً عن تجاوزاتهم الموسيقية واللغوية ، وهذا الفريق في تاريخ الشعر يمثل خطراً حقيقياً لكثافة الغموض وعصيانه عن الوضوح ، وضعف البناء الفني ، وانهيار مقدسات اللغة ، ورعف الجراح التي تتعرض لها موسيقى التفعيلة العروضية .

ولكن الأدهى من هؤلاء رهط قصيدة النثر Prose Poetry

وتبدأ مسيرتهم :

منذ مطالع القرن العشرين ، وبعض الشعراء العرب ، والمسيحيون منهم في المقام الأول يكتبون الشعر بطريقة النثر[85] ، والشعر المنثور في الأدب الغربي ، مستلهمين في كتاباتهم الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث (425). واتجاه الكتاب المسيحيين إلى هذا النوع من الكتابة ، ليس لأنهم " اطلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل فحسب ، بل أيضاً لأنه كان في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولة مقصودة لأن تكون غنائية بأسلوب نثري ... وكانت هذه الصلوات والطقوس الكنسية ... مبنية على التكنيكات النثر الشعري " (426).

ومن أقدم النصوص في ذلك ما كتبه نقولا فياض 1890 بعنوان : " تقوى " ثم ضمنها ديوانه " رفيف الأقحوان " عام 1950 (427).

" وفي أكتوبر 1905 نشر أمين الريحاني في مجلة " الهلال " قصيدة نثرية سماها رئيس التحرير جرجي زيدان في تقديمه له : "الشعر

المنثور " 428 .

وقد لعب الشعراء اليهود بالعراق دوراً مهماً في تطور الشعر المنثور كأداة للرومانتيكية والرمزية ، ونزعوا في الأسلوب والشكل والأفكار إلى احتذاء الشعر المنثور لدى المهجريين الشماليين ونشروا شعر منثوراً في الدوريات العراقية ، وقد دافع معروف الرصافي عن هذا الجنس الأدبي الجديد على الرغم من افتقاره إلى موسيقى الوزن " (437).

وكانت كتابات خليل مطران ، ومي زيادة ابتداء من عام 1908 ، ثم نشرت " مي زيادة " بعد ذلك كتابيها : " كتابات وأشعة " و" كتابات وإشراقات " في عامي : 1922 ، 1923 (439، 440).

وعندما ظهر ديوان " مناجاة " لحسين عفيف في القاهرة عام 1933 ، وهو من الشعر المنثور ، رحبت به مجلة أبولو ، وشجعه أبو شادي وأثنى على هذا النوع الجديد بمصر .

" وفي نهاية الأربعينيات أصبحت دعوى أن الشعر لا يعتمد بالضرورة على الوزن أكثر قبولاً بعامة " (433).

وفي حماية مجموعة من المجلات الأدبية " استطاع عدد من الكتاب أمثال : إلياس خليل زخاريا ، وهنري حماتي ، ونقولا قربان ، وإلياس ماسوح ، وجورج ضَو ، وفؤاد سليمان ، وفؤاد حداد ، وأورخان ، ومي ميسر ، وإبراهيم شكرالله ، وثريا ملحس ، مع آخرين استطاعوا أن يمنحوا الشعر المنثور في العربية دفعة كبيرة (ص 433).

ثم جاء (أدونيس) ليفاخر بأنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958 (ص 446) " ثم تسلقت قصيدة النثر دفعة جديدة من شعراء آخرين أمثال : أنسي الحاج ، ونقولا قربان ، وشوقي أبو شقرا (448).

وقد شنت الشاعرة نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر حملة على هذا اللون من الشعر (451 452).

وجوهر المفهوم الفني لهذا النوع من الكتابة الفنية :" التحرر من الوزن والقافية والاعتماد على التجانس الصوتي ، والصور الشعرية ، والشعرية الداخلية " 452 .

وفي السنوات الأخيرة تجمعت طلائع من الشبيبة لم تجد لها حظاً من الكتابة الأدبية إلا هذا النوع من الأسلوب النثري وهي تصر على أن تدخل بكتاباتها هذه عالم الشعر والشعراء .

ويبدو لي أن أخطر ما يواجه التطور الأدبي اليوم هو ما يسمى بقصيدة النثر ، وقد كشفت لكم عن نسبها وقبيلتها ، فكيف تكون قطعة النثر شعراً وقد تخلفت عن الإيقاع الموسيقي للشعر ، حتى في أدنى صورة من الاحتفاظ بالتفعيلة العروضية .

ومن قال : إن النثر يخلو من الفن الأدبي العالي ، ومن روح شاعرية المترع ، ولكنه في كل الأحوال نثر فني ، نعم للنثر أحياناً إيقاع داخلي وخارجي ولكن ذلك كله ليس من موسيقى الشعر .

إن الخلط بين النثر والشعر على هذا النحو يساوي تماماً الخلط في قانون الأنواع فهل يمكن ذلك إنه في الحياة البيولوجية ينتقض الوجود كله على رؤوسنا حيث يختلط الذكر والأنثى في طبيعة النوع ووظيفته ، فأي خراب حل بالعقول في تمييز الحقائق .

إن الدكـــتور طـــه حسين في مطالع هذا القرن منذ أكثر من ثمـــانين عاماً أدرك وهو لمايزل ناشئاً أن الطبيعة تعلمنا قانون النقد الصـــحيح ، حيث أخذ يشرح في رؤية فلسفية محببة على صفحات الـــبيان عام 1911 مقدار الجهل بالمشابهة الشديدة بين المحسوسات والمعنويات في وحدة القانون النقدي الذي يشملهما قائلاً : " بينما عمـــل الطبيعة في تحليل المادة وتركيبها وتحويلها من صورة إلى أخرى ليـــس إلا نوعاً من النقد الحقيقي ، بل هو أصح أنواع الانتقاد ؛ لأن أقرب نتائجه إبقاءُ النافع المفيد وإفناء الفاسد المضر وليس النقد في الأشـــياء العقـــلية والمعنوية إلا نوعاً من هذا النقد الفطري نعم إن النقد في المعنويات ليس إلا إعانة للطبيعة على عملها "(86).

وبعـــد : فـــإن كل أدب ينم عن وطنه ، وليس قبول قصيدة النثر في الآداب الأوروبية بمسوغ مشروعيتها في ديوان الشعر العربي إلا لمن كان بداخله سعيٌ " أيدلوجي " عقائدي خاص ، أو جهل بحقيقة الشـــعر العربي ، وليس مجرد رغبة في أن يتزيى ببزة الشعراء وهو ليس منهم .

وفي جميـــع الأحوال فلا أحد يحجر على تأدب المتأدبين بالنثر الأدبي العالي الرفيع ، ولكننا نتربص بالقضاء على الشعر العربي بقبول هـــذه الموجـــة الإعلامية المدخولة في التسويغ للمولود غير الشرعي المســـمى بقصيدة النثر . والأمل معقود على المثقفين الكبار من النقاد والأدباء والشعراء .

وليـــس مـــن الحجج المقبولة في مشروعية قصيدة النثر " هذا الـــتمحك بالشعر الأجنبي ، فالثقافات والفنون تختلف وتتباين ، ولها أوطانها ، على عكس الحقائق العلمية التي لا وطن لها "(87)

ولا يبقى لنا إلا أن نقول مع الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط في آخـــر مهرجان للشعر بالقاهرة نوفمبر 1993 : " إذا كان هذا هو الشعر فأنا منه براء "[88] .

ويمكـــن القـــول الآن أن العلاقة التراثية الوحيدة مع قصيدة النصر المعاصرة تبقى في رفض الأصوات النقدية لها .

وشكراً لحضراتكم ، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .



الهوامش

1) الذوق الأوروبي ترجمة د. علي الجندي ط 1957 .

2) الشعر الجاهلي د. سيد حنفي ص 31 وما بعدها .

3) من الباحثين من ينكر قوله الشعر في الإسلام : الشعر والشعراء لابن قتيبة 274/1 تحقيق أحمد محمد شاكر تاريخ الأدب العربي د. عمر فروخ 331/1 ط بيروت .

4) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 60 وما بعدها ط الدار البيضاء .

5) راجع على سبيل المثال مقدمة ديوان وحي الأربعين للعقاد . وراجع مقدمات الدواوين السابقة سنة 1913 التي كتبها العقاد لشكري ، والمازني ، وراجع كتاب الديوان ، وراجع الغربال لميخائيل نعيمة ، وراجع في التطبيقات الأدبية للموضوع ص 145 من تطور الأدب الحديث د. أحمد هيكل ط أولى دار المعارف .

6) راجع في تميز الغزل الحجازي " التطور والتجديد في الشعر الأموي ". د. شوقي ضيف ص 219 243 ط 6 دار المعارف .

7) الأغاني 114/1 ط دار الفكر . شرح وهوامش : أ. عبد أعلى مهنا ، أ. سمير جابر .

8) الأغاني 114/1 ط دار الفكر . شرح وهوامش : أ. عبد أعلى مهنا ، أ. سمير جابر .

9) الأغاني 85/20 وجاء في الطبعة نفسها بصيغة أخرى 126/20 .

10) السابق 85/20 .

11) الأغاني 117/20 .

12) السابق 129/20 130 .

13) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 60 .

14) السابق ص 162 وانظر عنه الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 68 تحقيق أحمد شاكر دار المعارف .

15) تاريخ الشعر العربي ص 177 .

16) الأمالي لأبي علي القالي 314/2 ط2 دار الحديث 1404هـ 1984م .

17) اتجاهات الشعر في العصر الأموي د. صلاح الدين الهادي ص 339 الخانجي القاهرة .

18) الأغـاني 5/8 الثقافة بيروت ، الشعر والشعراء : 465/1 عن جرير ، 476/1 عن الفرزدق 483/10 عن الأخطل .

19) تـاريخ الشـعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 189 وانظر : اتجاهات الشعر الأموي د. صلاح الدين الهادي ص 334 والشعر الأموي د. محمد فتوح ص 46 – دار المعارف القاهرة .

20) راجع في ثقافة هذا العصر ومصادرها : العصر الإسلامي د. شوقي ضيف ص 199 .

21) راجع القصيدة في ديوان جرير ص 115 ضبط وشرح إيليا حاوي ط1 سنة 1982 .

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة 467/1 ط السلفية .

23) الشعر والشعراء 476/1 ط السلفية .

24) العصر الإسلامي د. شوقي ضيف 262 ، 275 276 .

25) السابق .

26) السابق .

27) تاريخ الشعر العربي ص 190 .

28)

29) راجـع فـيما سبق ذكره عن ذي الرمة الصفحات التالية من كتاب " ذي الرمة شاعر الحب والصحراء " 365 ، 367 ، 371 ، 374 ، 384 ، 389 ، 490 ، 491 .

30) انظر في مباحث تقسيم العصر العباسي سياسياً وأدبياً كتابي : الشعر العباسي ص 17 وما بعدها ، ص 109 وما بعدها د. محمد أبو الأنوار ط2 دار المعارف بالقاهرة 1987م .

31) الأغاني 15/4 ثقافة .

32) الأغاني 35/4 36 ثقافة .

33) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي 394/2 تحقيق د. عبده عزام ط دار المعارف وانظر في دراسة النص كتابي : الشعر العباسي ط دار المعارف .

34) ديوان أبي تمام ص 100 طبع نظارة المعارف . عمل محيي الدين الخياط .

35) المثل السائر 227/3 تقديم د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ط نهضة مصر الفجالة .

36) راجع المثل السائر 227/3 وانظر جملة النصوص في ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي 2779/5 دار المعارف وراجـع عـنه في التقويم الفني لأدبه : رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني . وراجع عنه كتابي : الشعر العباسي ص 329 391 .

37) راجع ص 16 بتحقيق د. عبدالمنعم خفاجي دار الحلبي 1945 .

(38) ص 14 15 تحقيق د. خليل عساكر وآخرين ط بيروت المكتب التجاري .

(39) السابق .

40) أخبار أبي تمام للصولي ص 53 .

41) راجع : النقد المنهجي عند العرب ص 88 وما بعد د. محمد مندور .

42) النقد المنهجي عند العرب ص 88 ، 101 ، 104 ، 115 .

43) معجم الأدباء 87/8 88 دار الفكر بيروت .

44) قام الباحث د. محمد عبدالسلام بتقديم هذا الكتاب محققاً ضمن رسالة للدكتوراه مكتبة كلية دار العلوم القاهرة .

45) راجع فيما سبق : المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية ، المورد ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص 45 46 . مجدي وهبة ط 1984 وهو غير كاف في تناول هذه المادة . وأفضل منه في شرح المصطلح originality المعجم الأدبي جبور عبدالنور ص 25 26 ط 1979 . وراجع المصطلح النقدي إدريس الناقوري ص 289 ط طرابلس .

46) تاريخ الشعر في العصر العباسي ص 8 .

47) راجع النقد المنهجي عند العرب د. محمد مندور ص 278 دار نهضة مصر الفجالة .

48) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة د. إحسان عباس ص 124 128 ط7 دار الثقافة بيروت عام 1985 .

49) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة د. أحمد هيكل ص 85 ط7 دار المعارف القاهرة وانظر في تفاصيل الفكر النقدي بين المشارقة والمغاربة " تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري .. د. مصطفى عليان عبدالرحيم ط مؤسسة الرسالة بيروت ط 1984

50) الذخيرة لابسام 1/1-2 نقلاً عن د. إحسان عباس الطبعة السابقة .

51) نفس المصدر السابق .

52) تاريخ الأدب العربي : العصر المملوكي ص 5 - 21 ط دمشق 1409هـ 1989م (ب) تاريخ الأدب العربي : العصر العثماني ص 5 - 21 دمشق 1409هـ 1989م .

53) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، المقدمة ، ط دار العلم للملايين بيروت ط 4 سنة 1986 .

54) السابق ص 204 .

55) السابق : المقدمة .

56) نفس المصدر السابق ص 4 .

57) شــعراء مصــر وبيــئاتهم في الجيل الماضي عباس محمود العقاد ص 147 148 ص3 سنة 1965 .

58) السابق ص 142 .

59) مهرجان شوقي 1958 طبع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة .

60) تطور الأدب الحديث في مصر د. أحمد هيكل ص 139 ط 1 سنة 1968 .

61) السـابق 146 .

62) السابق ص 139

63) السابق ص 148 وما بعدها .

64) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص 156 وما بعدها .

65) تطور الأدب الحديث د. أحمد هيكل ص 164 .

66) انظر : كتابي الحوار الأدبي حول الشعر في البابين الثاني والثالث ط دار المعارف سنة 1987 .

67 68) تطور الأدب الحديث د. أحمد هيكل ص 164 169 .

69) السابق ص 170 .

70) انظــر ديــوان العقاد . وانظر كتابي : قراءة في الشعر العربي الحديث ص 225 مكتبة الشباب القاهرة سنة 1976 .

71) انظر كتابي الحوار الأدبي ص 490 511 وانظر عن الشعر المرسل : الشعر العربي سز مورية ترجمة د. شفيع السيد ، وسعد مصلوح ص 185 وما بعدها .

72) يســألونك العقاد ص 67 وانظر فصول من النقد محمد خليفة التونسي ص 308 310 وانظر التيارات المعاصرة في النقد الأدبي د. بدوي طبانة ص 293 – 299 .

73) مقدمة ديوان وحي الأربعين العقاد ص 3 – 6 .

74) الغربال ص 7 ط المعارف .

75) الغربال ص 88 – 103 (مقال : الزحافات والعلل) .

76) الغربال ص 8 – 9 وانظر كتابي الحوار الأدبي حول الشعر ص 498 .

77) انظر في جملة الأفكار الآتية بعد عن المهجريين كتاب : " الشعر العربي الحديث س. موريه ترجمة وتعليق د. شفيع السيد ، د. سعد مصلوح ط دار الفكر العربي القاهرة . وسوف أضع وسط السطور أرقام الصفحات الخاصة بالنصوص والأفكار المقتبسة تسهيلاً للتخفف من الهوامش في مرجع واحد .

78) راجع كتابي الحوار الأدبي ص 297 362) .

79) كذا في المرجع ولعل الشاعر قالها : " ياسما جذلا " .

80) تطور الأدب الحديث د. أحمد هيكل ص 289 – 325 ط أولى .

82 – 83) السابق ص 343 – 363 ، 263 – 381 .

84) نفس المصدر السابق .

85) السابق ص 381 390 .

86) راجع كتابي : الحوار الأدبي حول الشعر ص 520 وما بعدها .

87) السابق ص 436 – 437 ، 439 ، 441 ، 442 .

88) الشعر العربي الحديث . س. موريه وسوف تكتفي بإثبات أرقام الصفحات داخل السطور دون إحالة عليه .

89) انظر كتاب " عن بناء القصيدة العربية الحديثة "، د. ع لي عشري زايد ط 1978 مكتبة دار العلوم القاهرة ، وانظر مع الشعراء د. زكي نجيب محمود ص 81 – 82 دار الشروق .

90) استدعاء الشخصيات التراثية د. علي عشري زايد ص 77 ط 1 طرابلس .

91) عن بناء القصيدة العربية الحديثة د. علي عشري زايد ص 127 وما بعدها .

92) السابق ص 131 .

93) الشـــعر العربي س. موريه ص 423 ، وسوف نكتب أرقام الصفحات داخل السطور تخففاً من الهوامش .

94) كتابي : الحوار الأدبي حول الشعر ص 107 .

95) الأهرام 1993/11/19 ص 14 مقال بقلم الشاعر المصري محمد التهامي .

96) الأهرام 1993/11/14م صفحة دنيا الثقافة .



المتلقي معياراً نقدياً في النقد العربي القديم



ابتسام مرهون الصفار

إن البحث محاولة للنظر في مكانة المتلقي عند النقاد القدماء من خلال النظر إلى العلاقة بين الشاعر والجمهور من وجهة نظر مقلوبة أو تكاد أن تكون مقلوبة ، لأنها تجعل الشاعر المبدع تحت سلطان المتلقي (المستمر) . من هنا اخترنا عنوان (المتلقى معياراً نقدياً) لهذه المحاولة التي تهدف إلى استنطاق النصوص النقدية لفهم مواقف العرب إزاء المتلقين نقاداً ، ومستمعين ، ومدى تأثير أذواقهم في الأحكام النقدية الصادرة ، أو المعايير النقدية التي رسخوها .

إن كون الذوق الأدبي موهبة ربانية تصقلها الثقافة والإطلاع الواسع مسألة وقف عندها النقاد العرب بدءاً من مقولة ابن سلام عن كثرة مدارسة الشعر التي تعدي على العلم به[1]، ومروراً بتوجيهات الجاحظ الداعية إلى كثرة المدارسة أيضاً مضيفاً إليها المطارحة وقوة الملاحظة[2]، وابن طباطبا الذي عد الذوق فطرة وموهبة[3]، ووقوفاً عند القاضي الجرجاني في حديثه عن مقومات صقل الذوق الأدبي وتهذيبه وهي : الطبع ، والرواية والذكاء[4]. وانتهاءً بنظرة عبدالقاهر الجرجاني الجادة إلى الذوق الأدبي الذي يتحول إلى إحساس ، وإدراك لمواطن الجمال بربط العلاقات البنائية للجملة وسياقاتها[5].

لقد حفلت كتب الأدب والنقد بأخبار ، وروايات تفهم منها أحكام ذوقية متسرعة تفضل هذا الشاعر على ذاك[6]، أو يبدي فيها

المتلقي إعجابه وانبهاره حداً يتجاوز فيه التعبير بالكلمات إلى الحركات الدالة على الإعجاب المتناهي كما عرف عن انبهار الفرزدق[7]، أو انبهار ذي الرمة[8]، وكما عرف عن تعبير ابن المعتز الذي يورده إعجاباً ببيت ما بقوله (هذا البيت سجدة الشعراء) .

إن هذه الأخبار لا تقدم صورة واضحة لمفهوم القدماء للذوق الفني واعتماده معياراً نقدياً لأحكامهم وإن استطاع الباحث أن يستنتج منها بعض التعليلات ، أو المعايير الكامنة وراء أحكامهم النقدية[9].

وتبرز لنا مقولة خلف الأحمر في حواره مع متلق جاهل من أوائل المقولات التي نظرت إلى ذوق المتلقي بكونه معياراً نقدياً قائماً على النظرة الفاحصة المتأملة ، والتي يكون بحكمها الرأي الفصل الذي لا يناقش ، لأنه ذوق قائم على علم ومعرفة ودراية ، وليس كذوق السائل الجاهل القائل :

– إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ؟ فيقول له خلف : إذا أخذت درهماً فاستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه رديء ، فهل ينفعك استحسانك له[10]. وقد أجمل أحد النقاد هذه المحاورة بعبارة واحدة (ليس للجودة في الشعر صفة إنما هي صفة تقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف ، والملاحة في الوجه)[11].

من هنا يكون حديث النقاد القدماء عن الذوق وعلاقته بالنص الشعري هو حديث عن الذوق الأدبي القائم على الثقافة ، والعلم المنظم ، ويكون ذوق المتلقي الجاهل لا يعتد به ، لأنه قائم على

الاستحسان الآني غير المعتمد على المعرفة الثاقبة والتحليل والاستنباط. وبـذا يكون ذوق المتلقي هنا مترادفاً لمفهوم النقد لدى النقاد بكونه (صـناعة ، وثقافـة يعـرفها أهـل العـلم كسائر أصناف العلوم والصناعات)[12].

ليـس السـماع وحده كافياً للحكم على النص الجيد ، ولا توافر المعرفة والثقافة ، وإنما هما معاً يشكلان عدة الناقد المتذوق للنص الجيـد . وقـد نبه الجاحظ إلى أن عامة الناس لا يمكن أن يركن إلى آرائهـم في الأشـعار لفساد أذواقهم ، ولأنهم يفتقدون أساساً شرطاً مهمـاً هو الذوق الواعي الذي يميز بين الجيد والرديء ، وبين المقلد والمختـرع[13]. ومن هنا تكررت هذه الفكرة لدى النقاد إذا ذكروا ذوق المسـتمع فـإنهم لا يقصدون ذوق العامة وإنما الذوق الموهوب القائم على العلم والثقافة . وبذا يكون فقدان ذوق المستمع محنة تحول بـين الشـاعر وإظهـار إبداعه ، وتحول بين الناقد ومهمته . يقول عـبدالقاهر الجرجاني : (فلست تملك من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طـبع إذا قدحته وري ، وقلب إذا أريته رأى ، فأما وصاحبك من لا يـرى مـا تريه ولا يهتدي للذي تهديه ، فأنت رام في غير مرمى معنٍّ نفسـك في غير جدوى ، وكما لا تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له كذلـك لا تفهـم هذا الشأن من لم يأت الآلة التي بها يفهم)[14]. إن الحديـث المفصل عن ذوق المتلقي المؤهل لفهم النص ونقده يقابله ما شاع في الدراسات النقدية الحديثة عن المقصود بالمتلقي أو القارىء ، فهـناك القـارىء المـثالي ، والقارىء الخيالي ، والقارىء الضمني ، والقارىء العليم ، والقارىء ذو الكفاءة اللغوية[15].

مـن هنا سيحاول البحث متابعة المعايير النقدية التي يلمح من

خلالها تنبه النقاد القدماء والشعراء إلى المتلقي بكونه معياراً نقدياً . فمن الملاحظ أن معظم أحكامهم نظر إليها من خلال قوة تأثير الأشعار في المستمعين ، وكأن المستمع (المتلقي) هو المعيار في الحكم على جودة القصيدة إذ استطاع الشاعر أن يؤثر فيه ، ويهز مشاعره . وقد وردت هذه الفكرة على لسان الشعراء من خلال فخرهم بأشعارهم ، وسلطانها القوي الذي تفرضه على المستمعين . يقول حسان بن ثابت:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه ... على المجالس إن كيساً وإن حمقاً
وإن أشعر بيت أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته صدقاً[16]

ولا نرى في هذا الشعر دعوة الشاعر إلى التعبير الصادق عن صور الواقع أو عن بعض التجارب الإنسانية كما يرى أحد الباحثين[17] . وإنما يوحي ظاهر النص بأن مقياس الشاعرية هو إنشاد الشعر على الملأ فإن أعجب به المتلقون ، وأعلنوا عن انفعالهم وإعجابهم بعبارات أو ألفاظ مثل (صدقت) أصابت الشاعر النشوة والفرحة بالحكم على إجادته وتفضيله . إن هذا الحكم مرده إلى المتلقي الذي تسحره قدرة الشاعر الفنية فيعبر عنها باللفظ الانفعالي المذكور .

لقد غدا المستمعون ورواة الشعر هاجس الشعراء المجودين لأشعارهم ؛ لأنهم يريدون أن تخرج القصيدة مستوية في الجودة خالية من المآخذ ، فهم يمارسون دور الناقد لأشعارهم قبل أن ينقدها المستمعون . وفي كل محاولات الصقل والتهذيب يبقى الذوق الفني للمستمع ومعيار استجادته للشعر هو المعيار النقدي فيما يقوم به الشاعر من محاولات إعادة الكتابة الفنية . إن هذه العملية تبدو عملية

معقدة (إذ يعيش المبدع ازدواجاً عميقاً بين وظيفتي الخلق والتذوق ، فهو ينشيء عالمه ، ويحدد في الآن نفسه مدى مطابقة هذا العالم المتخيل لما يتطلبه القول الأدبي من خصائص نوعية ملازمة له)[18].

لم يـر الشعراء في الخوف من المستمع عيباً ، بل هو جزء من فخـرهم بتجويدهم لأشعارهم فهم يسهرون الليالي يقوّمون أشعارهم ويهذبونها وقد يعيش الشاعر قلقه هذا عاماً كاملاً ، خشية أن يروي الرواة (المستمعون) شعره فيرصدون فيه خطأً أو عيباً.

انفعالات الجمهور معيار الجودة :

ويـبدو تأثر الجمهور بالنص ، وإعجابهم به من خلال ذوقهم الفـني معيـاراً مـن المعايير النقدية عند الجاحظ حين يوصي المبدع (المنشـىء) شـاعراً كان أو ناثراً ألا يتسرع بإظهار إبداعه للناس ، وإعلانـه منسوباً لنفسه وإنما يختبر جودة نصه من خلال تجربة قراءته على عيّنة مختارة من المستمعين الذين يعتد برأيهم دون ادعائه بنفسه ، فـإن وجد استجابة وإعجاباً به تجرأ وأعلنه للملأ : يقول (فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب فقرأت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألفت رسالة ، فإياك أن تدعوك ثقتك لنفسك ، أو يدعوهـم عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه ، واعرضه على العـلماء في عـرض رسائل أو خطب *فإن رأيت الأسماع تصغي إليه والعيون تحدج إليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله*)[19]. وهنا قـد يعترض معترض على نصيحة الجاحظ هذه وأنها قد تكون مثبطة لهمـة المـبدع عاقرة لإبداعه إذا انصرف عن إبداعه لمجرد أنه لم يجد الأسماع مصغية إليه . إلا أن الجاحظ يطلب من المنشيء المبدع أن يعيد

محاولة القراءة الاختيارية هذه ، وأن يعاود التجربة فإذا وجد الأسماع عـــنه منصـــرفة والقلوب لاهية[20] . فعليه أن يصرف نفسه عن هذا النمط الإبداعي .

لقـــد أكـــثر الجاحظ من استخدامه لعبارة استمالة القلوب ، وثـــني الأعـــناق وما فيهما من التفاتاته النقدية وذكر هذا في أنموذج تطـــبيقي لحادث فني مشهور هو محاولة خطيب مشهور هو واصل بن عطاء الذي كان ألثغ كما هو معروف ، وأنه كان بحاجة إلى التأثير في نفوس سامعيه ، وهو يعرف أن حاجة المنطق المؤثر في نفوس السامعين إلى الحـــلاوة والطلاوة كحاجتهم إلى الجزالة والفخامة (وأن ذلك من أكـــثر ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق ، وتزين به المعاني)[21] ، حـــين فطـــن واصل إلى هذا خطب خطبة رام فيها إسقاط الراء من كلامـــه ، وإخراجها من منطقه . وقد خلد الشعراء هذا الموقف الأدبي لواصل ، وفضلوه على غيره لأنه استطاع أن ينتزع إعجاب المستمعين انتزاعاً بتجنبه الخلل النطقي الذي يحول بينه وبين إثارتهم[22] .

إن محاولـــة واصـــل ونجاحه فيها دليلان على مراعاة الأديب لذوق المتلقي العام ، وكونه حكماً على نجاح المبدع خطيباً أو شاعراً .

وهناك مقولة أخرى للجاحظ تبدو متقدمة على عصرها واعية لـــدور السامع والمتذوق للنص الجميل ، وأنه لا يقل عن أهمية النص الجيـــد ذاته ، يبدو هذا من مقولته المشهورة (فإن كان المعنى شريفاً ، والـــلفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً عن الاستكراه صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة ، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشـــريطة ، ونفـــذت مـــن قائلها على هذه الصيغة أصحبها الله من

التوفيق ، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة[23]. فتشبيه تأثير النص في نفس المتذوق للأدب بتأثير المطر إذا أصاب تربة كريمة تشبيه يدل على فطنة الجاحظ ، وإدراكه لطبيعة الأدب وعلاقته بالسامعين . إنما التفاتة رائعة لوجوب كون المتلقي مؤهلاً لفهم النص وتذوقه وإلا فإنه لن ينفعل لسماعه ويكون كالتربة الميتة التي لا يجديها هطول غيث عليها .

من هنا يأتي تفسير من لم يجد قبولاً لشعره في أذواق سامعيه بأن يتهمهم بعدم قدرتهم على التذوق قائلاً لهم : والله ما هو بغريب ولكنكم في الأدب غرباء .

أما ابن طباطبا فقد وضع معادلة متكافئة وضع فيها شعر الشاعر وإتقانه في كفة وتأثيره في النفوس في كفة ثانية : (فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة / مجتلبة لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه)[24]. هذه النظرة التعادلية بين ذوق المبدع وذوق المتلقي وجودة النص وتأثيره في نفس السامع هي التي هيأت لابن طباطبا ما وصفه الدكتور إحسان عباس باعتماد ابن طباطبا الذوق الفني في إنشاء نظرية نقدية جمالية[25].

كما أن ابن طباطبا حصر مهمة الشاعر فيما يثيره شعره الجيد في نفس المتلقي من الشعور بالمتعة الفنية واللذة (الإلتذاذ) بغض النظر عن كيفية إثارتها[26]. (يلتذ الفهم الحسن بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه)[27].

وقد فصل الباقلاني في وصف ما يثيره النص الجيد في نفوس

الســامعين فيتمكن منها وفق ما يريد الشاعر إثارته فيهم ، فيثير فيهم (مـا يذهل ويبهج ، ويقلق ويؤنس ، ويطمع ، ويؤيس ، ويضحك ، ويبكي ، ويحزن ، ويفرح ، ويسكن ، ويزعج ، ويشجي ، ويطرب ، ويهـز بالأعطاف ، ويستميل نحوه الأسماع)[28]. وبهذا يكون الحكم على جودة النص من خلال معرفة تأثيره في نفوس السامعين . (ويكون الكـلام الذي ارتقى إلى درجة من الجودة عالية قادراً على أن يلاعب المتقـبل ، ويـثير فيه من الحالات ما يعسر ضبطه وتوقعه فإما ارتياح يبسط النفوس ، وإما انقباض يورث الوحشة)[29].

أمـا عبدالقاهر الجرجاني فإنه يدعو القارىء في كتابه أسرار البلاغة إلى قراءة الشعر ومراقبة نفسه عند قراءته وتأمل ما يعروه من *الهزة والإرتياح ، والطرب والاستحسان* . ثم يحاول التفكير في مصادر هذا الإحساس (فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنته فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت)[30].

إن هذه الدعوة تقرب إلى حد ما من دعوة نظرية التخاطب في النقد الحديث التي تجعل التخاطب يمر من الباث (المرسل) عبر الخطاب (الـنص) والمتقبل (القارىء)[31]. ويعمد فيه القارىء كلما واجه نصاً أدبياً إلى امتحانه ، فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة[32]. لكن عبدالقاهر الجرجاني لا يكتفي بـالدعوة إلى كشـف الغموض في النص وإنما ينتقل بنا إلى بيان أهمية المتلقي من خلال ما يثيره النص الشعري من انفعالات مختلفة في نفسه، فهو قارىء متأن لا سامع للشعر متعجل أو منفعل .

هــذه المحاولــة جعــلت د . محمد خلف الله يرى عبدالقاهر

(يخوض بك في سيكولوجية الإلف والغرابة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس)[33].

وإذا كان المرزوقي قد رسخ مقاييس عمود الشعر العربي من خلال رصد للآراء النقدية التي سبقته فإنه جعل ذوق القارىء وعقله في الدرجة الأولى هما المعياران المهمان لمعرفة صحة هذه المقاييس ، مستخدماً ألفاظاً تدل على ما يثيره النص الشعري من انفعالات في نفس المتلقي . فإذا كان العقل هو وسيلة تمييز المعنى الصحيح فإن مصداقيته تظهر فيما يثيره الشعر من انفعالات (فإذا ما وجد المعنى قبولاً لدى العقل ولذة وانعطافاً نحوه كان المعنى شريفاً)[34].

أما حازم القرطاجني فإنه حين تحدث عن المعاني وكيفية اجتلابها ذكر جملة من الإنفعالات التي يمكن أن تحركها هذه المعاني في نفوس الناس لكون تلك الأمور (تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس ، لكون تلك الأمور مما يناسبها ، ويبسطها ، ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين ، فالأمر قد يبسط الناس ، ويؤنسها بالمسرة والرجاء ، ويقبضها بالكآبة والخوف ، وقد يبسطها أيضاً بالإستغراب لما يقع من اتفاق بديع ، وقد يقبضها ويوحشها)[35].

وإذا عدنا إلى الفلاسفة وجدنا نظرتهم إلى الشعر من خلال فهمهم مهمة الشاعر المتجلية بإثارة اللذة (الإلتذاذ) عند الفارابي و(اللذة والفائدة) عند ابن سينا مع حكم الأخير بأن العرب قد تقول الشعر للتعجيب[36]. وهذا الفهم يدور في جملته وتفصيلاته في إطار

المتلقي كونه معياراً لتقدير نجاح الشاعر في أداء مهمته و(يفيد التعجيب أو العجب معنى الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي)[37].

ومن خلال النصوص السابقة التي تبين قدرة الشاعر على إثارة عواطف المتلقي نستطيع القول إن المتلقي صار معياراً للحكم على جودة النص من خلال جملة انفعالات يمكن حصرها بما يأتي :

1 – مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي فتدل على جودته وإبداعه وهي :

– *الابتهاج* : عيار الشعر 22 *يبتهج* : عيار الشعر 125 ، إعجاز القرآن 419 *الاحتراز* (مما يتطير منه) : عيار الشعر 126 ، الصناعتين 432 ، العمدة 232/1 .

– *الإخطار* : (الإخطار ببال السامع) : فن الشعر (رسالة في قوانين صناعة الشعر) 149 .

– *الارتياح* : عيار الشعر 20 .

– *الإزعاج* : إعجاز القرآن 419 .

– *الاستحسان* : طبقات فحول الشعراء 5 البيان والتبيين : 1/ 203، عيار الشعر 15 ، أسرار البلاغة .

– *الإستغراب* : منهاج البلغاء 11 ، *غرابة* : أسرار البلاغة 164، دلائل الإعجاز 109 ، 110 ، 112 ، 113 *الإغراب*: الوساطة 19 ، أسرار البلاغة 215 ، الموازنة 397/1 ، *يغربون*: عيار الشعر 15 .

– *الإستفزاز* : الصناعتين 445 ، عيار الشعر 23 .

- *الإستنهاض* : إحصاء العلوم 68 .
- *الإستيحاش* : عيار الشعر 21 ، منهاج البلغاء 11 .
- *الإطراب* : عيار الشعر 21 ، *الطرب* : إعجاز القرآن 429، شرح ديوان الحماسة 11/1 .
- *الإضحاك* : إعجاز القرآن 429 .
- *الإفهام* : البيان والتبيين 11/1 ، 22 ، 87 ، الصناعتين ، البصائر والذخائر 362/1 ، العمدة 123/1 .
- *الألفة* : عيار الشعر 22 *النفس تألف* : الوساطة 29 ، 32، أسرع للإلف : أسرار البلاغة 102 *تألفها النفوس* : الوساطة 125 ، دلائل الإعجاز 116 ، 458 ، *ألفته النفس* : الوساطة 4 - 5 ، نفرت عنه الوساطة 411 .
- *الأنس* : أسرار البلاغة 126 ، إعجاز القرآن 419 ، *أنس به ويأنس* : عيار الشعر 20 ، أنس النفوس 108 ، *يؤنس* : منهاج البلغاء 11 .
- *الإنشراح* : العمدة 217/1 .
- *الإنعطاف* : شرح ديوان الحماسة 9/1 .
- *الإنقباض* : *منهاج البلغاء* 89 ، شرح ديوان الحماسة 9/1 ، *اليأس* : إعجاز القرآن 429 ، *البكاء* : منهاج البلغاء 11 .
- *الإيناس* : يؤنس : عيار الشعر 125 ، إعجاز القرآن 419، أسرار البلاغة 109 ، 111 ، دلائل الإعجاز 140.
- *البكاء* (يبكي) إعجاز القرآن 419 .

– *التصديق* : ديوان حسان 430/1 .

– *التعجب* : الإمتاع والمؤانسة 142/2 ، العمدة 204/1 ، نظرية الشعر 127 *التعجيب* : منهاج البلغاء 90 ، *يعجب ويعجب* : دلائل الإعجاز 116 ، 140 ، 281 ، العجب، أعجب أسرار البلاغة 116 ، 118 .

– *الحزن* (يحزن) إعجاز القرآن 419 .

– *الخوف* : منهاج البلغاء 11 الدهشة (يدهشم) إعجاز القرآن 438 .

– *السكون* (يسكن) إعجاز القرآن 419 .

– *الشجو* : إعجاز القرآن 419 .

– *الطرب* (يطرب) دلائل الإعجاز 116 .

– *الطمع* : إعجاز القرآن 419 .

– *الفرح* (يفرح) : إعجاز القرآن 419 ، أسرار البلاغة 102.

– *القبول* : عيار الشعر 21 .

– *القلق* : إعجاز القرآن 419 .

– *اللذة* : إحصاء العلوم 72 ، نظرية الشعر 129 ، *الإلتذاذ* : عيار الشعر 10 ، الوساطة 19 *يلتذها* : عيار الشعر 21 ، *الإستلذاذ*: منهاج البلغاء 21 ، *يلتذ* : منهاج 22 .

2 – مشاعر تؤدي إلى حركات يعبر عنها ، ومواقف يفهم منها استجادة المتلقي للنص وهي :

– *الأخذ بمجامع القلوب* : الموازنة 199/2 ، *لائط بالقلوب* :

الشعر والشعراء 22/1 ، *التياط بالقلوب* : الممتع 229 ، *الوقع في القلب* أسرار البلاغة 420 ، 422 .

- *الإستغراب (المستغرب)* أسرار البلاغة 118 .

- استمالة القلوب: البيان والتبيين 14/1، الشعر والشعراء 22/1.

- *استمالة الأسماع* : إعجاز القرآن 419 ، ملأت الأسماع : الوساطة 100 .

- *الإستيلاء على النفس* : الموازنة 199/2 ، *الوقع في النفس* : أخلاق الوزيرين 136 ، أسرار البلاغة 317 ، 126 .

- *الإستيحاش* : إعجاز القرآن 423 ، تحريك النفوس أسرار البلاغة 102 ، 126 .

- *إصغاء الأسماع* : البيان والتبيين 203/1 ، يستميل نحوه الأسماع إعجاز القرآن 419 ، *الاستماع* : المثل السائر 237/2 ، حسن *الاستماع* : الصناعتين 25 *مجته الأسماع* : عيار الشعر 9 *انصراف الأسماع* : البيان والتبيين 203/1 .

- *تحديج العيون* : البيان والتبيين 203/1 .

- *جذب النفوس* : عيار الشعر 22 ، مسالك في النفوس لطيفة: إعجاز القرآن 419 .

- *صرف الوجوه* : الشعر والشعراء 22/1 ، انصراف الأسماع: البيان والتبيين 203/1 .

ملاءمة الفهم ، *ممازجة الروح* : عيار الشعر 22 .

- *هز الأعطاف* : إعجاز القرآن 419 ، أسرار البلاغة 102، هز : أسرار البلاغة 116 ، هز الممدوحين وتحركهم : أسرار البلاغة 317.

مراعاة أحوال المتلقي :

لكي يضمن الشاعر قوة تأثيره في نفوس السامعين عليه أن يعرف الذوق الفني العام لهم ، فيضمن بذلك إعجابهم بأشعاره ومادام للمستمعين مراتب ، وثقافات متفاوتة يكون على المبدع مراعاة هذا التفاوت بالمخاطبة الذكية لعقول مستمعيه وقلوبهم .

لقد وجه بشر بن المعتمر الشعراء والمتأدبين توجيهات لفت انتباههم فيها إلى حقيقة الإبداع ، ودوافعه وما يشحذ نفس المبدع ، ويعينه على الإجادة . وتحدث عن الإجادة في المعاني حديثاً مفصلاً ربطه بالمتلقي ومكانته وطبقته ، لأنه المخاطب بالنص ، المقوم له ، والمعجب به أخيراً . يقول بشر : (وينبغي أن تعرف أقدار المعاني ، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاماً ، ولكل حالة مقاماً ، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات)[38].

وهنا نجد بشراً لا يكتفي بوجوب مراعاة المبدع لمكانة المتلقي فحسب ، وإنما وجوب النظر إلى حالاته النفسية ، وثقافته فيكون المبدع واعياً لهذه الحالات ليجد صوته الفني المبدع وإلا فإن النص يكون ضارباً في أعماق هاوية لا يسمع لها صدى أو استجابة .

إن عملية الإبداع الشعري تبدو من خلال بعض النصوص

النقدية القديمة عملية يسهم فيها المتلقي إسهاماً فاعلاً من حيث مشاركته للمبدع في معرفة المعاني الجميلة التي يريدها ، لأن الأشعار كما يقول ابن طباطبا هي رسم (لمعان قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها ؛ فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً ؛ فينكشف للفهم غطاؤه)[39].

ولعل ما عبر عنه ابن طباطبا بقدرة المبدع على إثارة الابتهاج في نفس السامع هو إحدى البدايات السابقة لنظرية المحاكاة التي تبناها حازم القرطاجني وأقام عليها كتابه حين أجمل التخييل بقوله : (أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الإنبساط أو الانقباض)[40]. وبهذا يمكن الحديث عن اشتراك المبدع والمستمع في التجربة الشعرية وهي تمثل (إنفتاح التجربة الذاتية التي يعرضها القول المخيل من حيث هو إدراك فردي للواقع على التجربة التقبلية التي يعيشها السامع) كما يقول المبخوت[41].

وتبدو مراعاة أحوال المتلقين في عملية الإبداع الفني من خلال ما كثر دورانه على ألسنة النقاد والبلاغيين من عبارة (لكل مقام مقال) وتفصيلات الجاحظ بشأن أحوال المخاطبين ومراتبهم . كل هذه الوصايا والتوجيهات ما هي إلا إطار عام وجه فيه الشعراء إلى (مظاهر السياسة التي اشترطها النقاد لتحقيق الإفهام ، ولثي الأعناق إلى النص المجهور)[42].

إن الرغبة في تحقيق الإفهام دفعت الجاحظ إلى التنبيه على

قضايا نقدية مهمة تخص المبدع والسامع (المتلقي) يتعلق بعضها بالبلاغة عامة ، والآخر بالتأليف والهدف منه . أما بلاغة القول وبيانه فقد أقام عليها كتابه البيان والتبيين ، فكان حديثه عن البيان وفضله منطلقاً من أخبار البلغاء وما ورد في أشعار الشعراء ... وخلاصة ذلك أن (مدار الأمر على البيان والتبيين ، وعلى الإفهام والتفهم ، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد ، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل)[43] . وهو في تأليفه لكتاب الحيوان اختار منهجاً يمثل المبدع الذي نظر في نفسية المتلقي وسبر أغوارها ، وحاول معرفة ما ترغب فيه نفوس القراء ، باختلاف أعمارهم وثقافاتهم فاختار منهجاً يزاوج فيه بين الجد والهزل ليضمن شد القارىء إليه[44] .

وكان حديث الجاحظ عن اختلاف الأساليب باختلاف المتحدثين واختلاف المعاني مبنياً على فهم دقيق لأساليب المبدعين ، ومراعاتهم لنفسيات المخاطبين ، وأحوالهم وثقافاتهم ، فكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات[45] .

وبمقدار ما ينجح الشاعر في التعبير عن مواقف المستمعين وإظهار (ما يكمن في الضمائر)[46] يكون الحكم على إجادته وإبداعه.

مطابقة الأوصاف لما في نفوس المتلقين :

تبدو مراعاة نفسية المتلقي ضماناً لتحقيق جمالية النص في كثرة ما دار في كتب الأدب من وجوب مطابقة الأوصاف للمخاطبين على اختلاف أنواع الخطاب الشعري . وقد بدا هذا في شواهد تفصيلية

لضروب من المخاطبات الفاشلة أو الناجحة التي خوطب بها المستمعون فخالفت واقع أحوالهم ، ونفسياتهم ، وأدت إلى نفور أذواقهم من هذه المخاطبات . وتبرز حكاية عبدالله بن رواحة مع الرسول صلى الله عليه وآله وسلم نمطاً مبكراً إلى انتباه الشاعر إلى وجوب مراعاة ذوق المتلقي المخاطب ، وقبوله للشعر حين أنشد عبدالله بن رواحة أبياته الرائية أمام الرسول صلى الله عليه وآله وسلم التي هجا فيها قريشاً بقوله :

فخبروني أثمان العباء متى كنتم بطاريق أو دانت مضر

عرف عبدالله الكراهية في وجه رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم أي عدم تذوقه واستساغته للقيمة الهاجية التي جعلت قريشاً كأثمان العباءة لا قيمة ولا شأن لها ففطن الشاعر إلى ذلك ، وحول الهجاء وجهة إسلامية جعلت الرسول صلى الله عليه وسلم يهش لها وهي قوله :

نجالد الناس عن عض فنأسرهم فينا النبي وفينا تنزل السور

* * *

فثبت الله ما أتاك من حسن تثبيت موسى ونصراً كالذي نصروا

فأقبل عليه الرسول صلى الله عليه وسلم بوجهه مبتسماً ثم قال: وإياك فثبت الله(47).

من هنا صار الفطن الذكي المجود من الشعراء هو الذي ينظر في أحوال المخاطبين فيتفقد ما يكرهون سماعه ، فيجتنبه ويميل إلى أذواقهم فيخاطبهم وفقها(48). وكان مما أوصى به ابن طباطبا الشعراء

وجـوب مـراعاتهم لنفسـيات المخاطبين ، وأحوالهم فلا يفتتحون أشـعارهم بما يتطير منه السامعون ولا يستسيغونه كذكر ذم الزمان ، أو تشـتت الآلاف ، ونعـي الشباب في القصائد التي تضمن المدائح والـتهاني ، وإنمـا تسـتعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة[49].

لقد أخذ على ذي الرمة ابتداؤه مخاطبة الخليفة الذي أصيبت عينه بعلة جعلتها تدمع خاطبه بقوله :

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنها مـن كلى مفرية سرب

وتشاءم الفضل بن يحيى البرمكي من ابتداء أبي نواس :

أربعَ البلى ان الخشوع لبـادي عـليك وإني لم أخـنك ودادي

وحين أنشد البحتري أبا سعيد قصيدة أولها :

لك الويل من ليل تطاول آخره ووشـك نوى حي تزم أباعره

فقـال أبو سعيد : بل الويل والحرب لك ، فغيّره وجعله (له الويل)[50]. كل هذه التعليقات تنقل لنا انفعال المتلقي السريع لمطالع القصـائد التي لم توافق أذواقهم ونفسياتهم . ومقابل هذا ذكر النقاد نمـاذج لمطـالع جيدة ، وموفقة راعى فيها أصحابها نفسية المخاطبين وأذواقهم وأحوالهم[51].

موافقة الشكل الفني لذوق المتلقي :

ولكـي يضـمن المبدع بلوغ شعره إلى ذوق المتلقي عليه أن يلـتزم بما استقر عليه الذوق العام من تقاليد فنية تخص القصيدة معاني

وأساليب وبنية . وهي ملاحة أوقعت الكثير من الشعراء في قوقعة التقليد للشكل المتوارث للقصيدة العربية . ومنحت آخرين فرص الإبداع الفني من خلال موافقة معانيهم وأساليبهم لما يرضي الذوق ذوق المستمعين والمتلقين . إن الشكل الفني لبنية القصيدة العربية يظهر مدى تلازم شروط النص الجيد مع ذوق المتلقي ، وأحواله ونفسيته .

فالإبتداءات الحسنة هي التي يراعى فيها أذواق المستمعين في التوجيهات الفنية التي وقف عندها النقاد (فإذا كان الابتداء حسناً بديعاً رشيقاً ، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام ، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل (الم ، حم ، طس ، طسم ، كهيعص) فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد ليكون ذلك داعية لهم؛ لأن النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع)[52].

وحين تحدث ابن رشيق عن حسن الابتداء جعله مقترناً بنفسية السامع مستخدماً تعبير الإنشراح[53] ويتحدث ابن الأثير عن الافتتاحيات ، وسبب عناية الشعراء بها يعلل ذلك بكونها (أول ما يطرق السمع من الكلام فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه[54]).

وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى في الأسماع[55]. وفي كلتا الحالتين : الإفتتاح والإنتهاء يكون المستمع هو المعيار الفصل في قبول القصيدة أو عدم الرضا عنها . ولذلك قيل إن الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده أول وهلة . وأما

الانتهـاء فهو آخـر ما يبقى في الأسمـاع . وسبيله أن يكون محكماً لا يمكـن الـزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له ، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه[56].

أمـا بـنية القصيدة العربية فقد بدا ابن قتيبة رائداً في ربطها بأوضـاع المتـلقين ، والرغبة في اجتذاب نفوسهم وأسماعهم ومراعاة أذواقهـم . وجعل الإلتزام بها معياراً لإجادة الشاعر ونجاحه الفني . يرى ابن قتيبة أن الشاعر يبدأ بالمقدمة الغزلية " ليميل نحوه القلوب ، ويصـرف إليـه الوجوه ، وليستدعي إصغاء الأسماع ؛ لأن التشبيب قـريب مـن الـنفوس لائـط بالقلوب ... فإذا أمِن الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق[57].

وابـن قتيبة هنا يربط بين النص الجيد والمتلقي الذي يستهويه ذكـر الغـزل والنسـيب ، وهو يؤمن بأن (بناء القصيدة على هذه المقدمات إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت انتباه السامعين ، وإشراك السـامعين في عاطفة الشاعر)[58]. وهي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنهـا قريبة إلى النفوس ، وإذا كانت هذه المقولة تشكل التفاتة رائعة مـن ابن قتيبة للمتلقي فإنها في الوقت ذاته جعلت ذوق المتلقي طوقاً يأسـر المشاعر ولا يبيح له الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة ، لأن القدماء من الشعراء قد انتهجوه .

وسـواء صدق تعليل ابن قتيبة على قصيدة المديح وحدها أو بـدا غير منسجم مع دعوته إلى إنصاف المحدث فإن تعليله هذا انتباه واع لأذواق المتـلقين الذيـن يجمعهـم موضـوع مشترك يستهوي نفوسـهم، وتدخل هذا الذوق في ترسيخ أحد تقاليد البناء الفني لبنية القصيدة العربية الذي أسر الشعراء والمتلقين قرون طويلة .

وكانت للشعراء محاولات في الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية سواء في بنيتها الشكلية أو في لغتها الشعرية ، ووجدنا ذوق المتلقي معياراً للحكم على هذه المحاولات دفاعاً عنها أو استهجاناً لها . ويتمثل هذا في تقبل النقاد والسامعين لإبداع أبي تمام وتجديده ممن ينسبون إلى أصحاب الصنعة وممن يميلون إلى التدقيق وفلسفي الكلام بينما فضل الشعراء المطبوعون ومن يميل إلى حلاوة النفس والسير على نهج القدماء البحتري على أبي تمام . وقد عرض الآمدي آراء الفريقين وبقي الخلاف الفني قائماً بينهما وكان محورهما نص الشاعرين وذوق المتلقين الذي عد معياراً لقبولهما أو رفضهما(59) .

وقد فهم النقاد بما فيهم المعيبون لأبي تمام أن محاولته الخروج على عمود الشعر العربي في استخدام المفردة الشعرية في غير سياقاتها المعهودة بأنها محاولة منه لملء الأسماع بمحزونة ألفاظه ومحكم صنعته طوعاً أو كرهاً(60) . ووفق هذا التفاوت الفني في اختيار المذهب الفني للشاعر يبقى الحديث عن ذوق السامعين هو المعيار في قبول محاولات التجديد ورفضها .

ومن سمات النص الجيد ما ربطه بعض النقاد بالمتلقي أيضاً وهو الحديث عن إطالة القصيدة أو قصرها ، واستساغة السامع لها أو إعجابه بأحدها . فقد ذكر أن محمد بن عبدالملك الزيات هجا أحمد بن أبي دؤاد بتسعين بيتاً فقال له ابن أبي دؤاد بيتين موجزين رد عليه بهما ويعيره فيهما بمنة أبيه الزيات :

أحسن من تسعين بيتاً سدى ... جمعك معناهن في بيت
ما أحوج الملك إلى مطرة ... تغسل عنه وَضَرَ الزيت

وقد عقب ابن رشيق على هذا الإيجاز البليغ بقوله : غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد[61]. وهذا اعتراف بأن المطيل المجود يؤثر في النفوس أكثر من الموجز . وهو رأي تدحضه آراء أخرى انطلقت من أثر القصيدة في المتلقين أيضاً . لقد فهم بعضهم أن الإطالة عيب ؛ يفهم هذا من إجابة الفرزدق لسائل سأله ما صيَّرك إلى القصار بعد الطوال ؟ فقال : إني رأيتها في الصدور أثبت ، وفي المحافل أجول[62]. ووجدنا تطبيق هذا المعيار في محاورة أخرى بين الفرزدق وأحد ممدوحيه الذي طلب منه أن يمدحه بأبيات قصار ، وألا يمدحه بمطولة تجعل المتلقي ينسى أولها إذا أتى آخرها ، ولأن البيت والبيتين يعلقان بأذهان الرواة . فلما أنشده الفرزدق بيتين في مديحه وفق هذا المعيار أكرمه بعشرة آلاف درهم[63].

أما حسن التخلص الذي عد أحد سمات القصيدة الجيدة فإننا نلمح في أقوال بعضهم توكيدهم العناية بهذه السمة الفنية من خلال المستمع الذي يجعلونه معياراً لحسن التخلص . فالشاعر المتمكن هو الذي يستطرد من معنى إلى معنى آخر يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالإنتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني[64]. فإن شعر السامع بثقل الإنتقال فإنه يحكم على فشل تجربة الشاعر الفنية .

إفهام المتلقي وحسن استماعه :

ومما يضمن للمبدع المجيد التأثير في نفوس مستمعيه قدرته على إبلاغ أفكاره وأخيلته إلى نفوسهم . فما أجادت به قريحة الشاعر ليس إلا رغبة في التعبير عن فكرة ما ، ونقلها إلى نفوس المستمعين ، ويكون

حسن تقبل المتلقي لأفكار الشاعر معياراً لإجادته وهو ما اصطلح عليه المبخوت (ببلاغة المتقبل)[65].

وقد تنبه القدماء إلى هذه المسألة ، حتى عدوا حسن الاستماع من البلاغة وذلك ما ورد على لسان ابن المقفع في تعريفه للبلاغة حيث تجاوز بلاغة النص إلى بلاغة المتلقي الذي لا يجيب على كلام موجه إليه[66].

وكما عرفوا البلاغة تعريفات شتى ، عرفوا الشعر الجيد كذلك من خلال قدرة الشاعر على الإفهام والتفهيم وقد مر بنا حديث الجاحظ الذي جعل قدرة المبدع على الإفهام في كفة وقدرة المستفهم (المستمع) على التفهم في كفة أخرى . وكلاهما شريك في فضل الإبداع إلا في حالات استثناها الجاحظ لا تشكل قاعدة مضطردة[67]. وورد هذا أيضاً على لسان وزير المهدي أبي عبدالله (خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة)[68]. ومن الواضح أنهم لا يريدون من الإفهام مجرد تبليغ الفكرة ؛ لأن هذه قد تتم كما يقول الجاحظ عن طريق الإشارة والرمز[69]. وإنما يريدون الإفهام باللغة الشعرية الجميلة والبلاغة كما يقول أبو العيناء : (من اجتزأ بالقليل عن الكثير وقرب البعيد وأخفى الظاهر)[70].

إن عد النقاد الكلام البليغ من جهة الإفهام جعلهم يضعون المبدع المجيد في كفة ، وقبول المتلقي له في كفة أخرى . وقد علق أبو هلال العسكري على تعريف ابن المقفع السابق للبلاغة بقوله : (ربما كانت البلاغة في الاستماع فإن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب ، والاستماع الحسن عون للبليغ

على إفهام المعنى). وهي مقولة وردت أيضاً على لسان إبراهيم الإمام: (حسبك من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع)[71].

حسن الإنشاد والمتلقي :

لكي يضمن الشاعر المجيد التأثير في نفوس السامعين وجدت نصائح فنية متوارثة تضمن له هذا فكان منها توكيد النقاد والأدباء وجوب حسن إنشاد الشعر الجيد الذي توافرت فيه عناصر الجودة ؛ لأن الإنشاد الجيد يبلغ المستمع جمالية النص وجودته ويجمله في نفسه (ومما يزيد في حسن الشعر ويمكن له حلاوة في الصدر حسن الإنشاد وحلاوة النغمة)[72].

إن رغبة الشعراء في التأثير في نفوس السامعين جعلتهم يتوارثون عادة القيام وإنشاد الشعر[73]. وكأنهم يريدون بوقوفهم الشعور بالإستعلاء أو جذب الأنظار والإنتباه . ويرى د . جميل سعيد أن الشعر يكون أكثر تأثيراً في النفوس إذا أحسن إنشاده . وأن الذي ينمي قابلية الإنشاد عند الشعراء العرب أنهم كانوا ينشدون جماهيرهم المستمعين المحبين لسماع الشعر ، وأنهم كانوا ينشدون الأمراء والولاة والجمهور في شبه مباراة في الإنشاد ، إذ يجتمعون في باب الممدوح فيدخلون المجلس وينشدونه في حضرة المستمعين ويثابون بمقدار تأثير شعرهم في نفس صاحب المجلس وجمهوره[74].

إن متابعة علاقة الشعر بالإنشاد تدلنا على سمات الشعر العربي المتعلقة بالوزن والموسيقى ، وتعكس في الوقت نفسه اهتمام الشاعر

بأحكام مستمعيه ، فهو لا ينظم الشعر لنفسه إنما ينظمه لجمهوره . ومن هنا يسره أن يرى انفعال الجمهور وتفاعله معه ، كما يسعده أن يستزيده الجمهور إذا تذوق شعره . يقول البستاني في مقدمة الإلياذة متحدثاً عن دور الإنشاد في استجادة الشعر العربي بقوله : (لم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للإنشاد أرفع منه عندهم)[75] .

وإذا كانت هذه الحالة تخص الشاعر الذي لا ينطق شعره وحيداً وإنما يتعاون مع صحبه الذين يستمعون إليه فهو لا يستطيع أن ينطق بالشعر إلا بين جماعته المستمعين إذا كانت هذه الحالة تخص الشاعر البدائي فهي تخص الشاعر في كل عصور العربية لا تتجاوزها إلا في عصرنا الحديث ؛ حيث الشعر المقروء والمهموس ، وحيث الدواوين المطبوعة التي تغني عن سماع الشاعر مباشرة وإن لم تُلْغِ دور إنشاده في المناسبات العامة .

وتبدو علاقة إبداع الشاعر بجمهوره من خلال رغبته في معرفة استجابتهم لأشعاره فيتزايد (فيض الشعر على لسانه كلما ازداد جمهوره إصغاء إليه وذهولاً ، واستمتاعاً بشعره وتشجيعاً على الاستزادة في الإنشاد . وقد يصل الجمهور إلى حالة انفعال تحكي حالة الشاعر المنشد . نعم إن جمهور المستمعين في أيامنا هذه يستطيعون أن يسيطروا على مشاعرهم وأن يكتموا انفعالهم ويستمتعوا هادئين)[76] .

إن الشاعر يرقب انفعال المستمع لسماعه إنشاده ، ومن خلال هذا الإنفعال يستطيع معرفة أحكامهم . فقد يبدي السامع حركات تدل على قوة انفعاله مع النص الجيد المؤثر ، كأن يضرب بيده أو يضرب برجله أو يظهر فرحاً أو طرباً أو سروراً . وقد يصدر

المستمع أصواتاً تنبىء عن إعجابه بالشعر . فقد ذكرت كتب الأدب إعجاب جميل بأبيات عمر بن أبي ربيعة التي يقول فيها :

فقالت وأرخت جانب الستر بيننا ... معي فتكلم غير ذي رقبة أهلي
فقلت لها ما بي لهم من ترقب ... ولكن سري ليس يحمله مثلي

قيل إن جميلاً صاح : هذا والله ما أرادته الشعراء فأخطأته وتعللت بوصف الديار[77] . وصياحه هو انفعال سريع إثر السماع المباشر ، وإن دل على وعي لفهم أسلوب عمر الغزلي .

وقد يتجاوز المتلقي (المستمع) الأصوات إلى إعلان استجادته للأشعار التي يسمعها خاصة إذا كان ممدوحاً ذا شأن وجاه . فكان مما استشهد به الرواة دليلاً على شاعرية الحارث بن حلزة اليشكري ، وأثر قصيدته الهمزية المشهورة الرواية التي تصور مدى تأثر المستمع (عمرو بن هند) وكان قد أمر أن يجعل بينه وبين الشاعر ستراً ، أو سبعة حجب في رواية أخرى فلم يزل الشاعر ينشد ، والملك يستمع ويأخذه الإعجاب فيقول : أدنوه ، حتى أمطر بطرح الستر[78] .

وقد بالغ بعض الشعراء في تتبع استجابة المتلقين لأشعاره لكونها معياراً لتذوقهم لها ، بأن يقطع إنشاده للشعر بعبارات تشد أسماعهم وتستفزهم لإظهار الإعجاب . فقد ذكر أن البحتري كان شديد الإعجاب بشعره وبنفسه إذا أنشد شعراً وأنه كان يخاطب الحاضرين : ما لكم لا تعجبون ، أما تسمعون ! فأنشد يوماً المتوكل قصيدته التي أولها :

عن أي ثغر تبتسم ... وبأي طرف تحتكم

وكـان أبـو العباس الصيمري حاضراً ، فلما رأى شدة إعجـاب البحتري بنفسه قام حذاءه ، وأنشده بيتين بذيئين يسخر فيهما من البحتري فانقطع الأخير عن الإنشاد وولى وهو غضبان . فقال الصيمري :

وعلمـــت أنك منهـــزم

فضـحك المتوكل حتى فحص برجليه ، وأعطى الصيمري جائزة سنية[79]. إن قطع البحتري إنشاده وحركة المتوكل بفحص رجليه ما هما إلا رد فعل لسماع أبيات الصيمري التي قطعت إنشاد البحـتري . كمـا أن محاولات البحتري استثارة المستمعين لإبداء إعجابهم بشعره ما هو إلا دليل رغبة الشاعر في معرفة الحكم على قصـيدته . ولكـن أبيات البحتري لا يمكن أن ترقى إليها أبيات الصـيمري إلا أن الخليفة كان ساعة الإنشاد ميالاً إلى الضحك ، فأجاز الصيمري على بذاءة أبياته ورداءها .

وكـان هذه الحادثة مصداق لتعريف العتابي للبلاغة بألها كل كلام أفهمك صاحبه حاجته من غير إعادة ، ولا حبسة ، ولا استعانة فهو بليغ . وقد فسرت الاستعانة بأن يقطع المتكلم كلامه باسمع مني ، واستمع إلي ، وافهم[80].

وهكذا نجد أن المتلقي في كثير من الأخبار والروايات النقدية يقف معياراً نقدياً للشعر معلناً استجادته أو استقباحه له . ويتجلى هذا بشـكل أكثر وضوحاً في تطلع الشعراء نحو مستمعيهم ومعرفتهم ما يرضـي أذواقهـم ومـا ينسـجم مع نفسياقم ليضمنوا استجابتهم لأشعارهم وسيرورة هذه الأشعار وذيوعها بعد ذلك .

هوامش البحث

1) طبقات فحو الشعراء .

2) البيان والتبين 20/1 .

3) عيار الشعر 21 .

4) الوساطة بين المتنبي وخصومه 412 .

5) دلائل الإعجاز 476 ، أسرار البلاغة 4 فما بعدها .

6) انظر مقالنا : الذوق الأدبي وفهم النص ، وقائع ندوة النص / الجامعة المستنصرية 1990 .

7) انظر الأغاني 317/15 .

8) نفسه 38/11 ، وانظر الشعراء نقاداً .

9) يراجع على سبيل المثال كتاب النقد عند اللغويين للدكتور نعمة رحيم العزاوي .

10) طبقات فحول الشعراء / 5 .

11) العمدة 119/1 .

12) طبقات فحول الشعراء / 5 .

13) البيان والتبين 20/1 ، وانظر محاضرات في تاريخ النقد عند العرب 105 .

14) دلائل الإعجاز 478 ، 279 .

15) انظـر مـثلاً الصوت الآخر 225 ، إشكالية القارىء في النقد الألسني ، ضمن كتاب الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين .

16) ديوان حسان بن ثابت 430/1 .

17) الشعراء نقاداً 35 .

18) جمالية الألفة 54 .

19) البيان والتبين 203/1 .

20) نفسه .

21) نفسه 14/1 .

22) راجع خطبة واصل بن عطاء ، وما قيل فيها من شـعر ، وتحليلها في مجموعة نوادر المخطوطات 120/1 فما بعدها .

23) البيان والتبيين 82/1 .

24) عيار الشعر 126 .

25) تاريخ النقد 619 ، وانظر الذوق الفني وفهم النص 619 .

26) محاضرات في تاريخ النقد 185 .

27) عيار الشعر 10 .

28) إعجاز القرآن 419 ، جمالية الألفة 40 .

29) نفسه .

30) أسرار البلاغة .

31) من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، حسين الواد ، مجلة فصول العدد الأول 1984 ص 116.

32) إشكالية القارىء في النقد الألسني 14 .

33) نظرية عبدالقاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية المجلد الثاني 1944 عن النقد الأدبي / سيد قطب 197 .

34) شرح ديوان الحماسة 9/1 ، شرح المقدمة الأدبية 63 .

35) منهاج البلغاء 11 .

36) نظرية الشعر عند العلماء المسلمين 127

37) نفسه 129 .

38) الصناعتين 135 .

39) عيار الشعر 125 .

40) منهاج البلغاء 89 .

41) جمالية الألفة 43 .

42) المستقبل الضمني في التراث النقدي / شكري المبخوت ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس العدد 48، 1989 ص 5 .

43) البيان والتبيين 11/1 ، وكتابنا محاضرات في تاريخ النقد 116 .

44) الحيوان 39/3 ، 144 ، البيان والتبيين 52/1 ، وانظر محاضرات في تاريخ النقد 116 .

45) البيان والتبيين 144/1 .

46) عيار الشعر 120 .

47) طبقات فحول الشعراء 90/1 ، الأمالي في الأدب الإسلامي 40 .

48) العمدة 323/1 .

49) عيار الشعر 122 ، الصناعتين 431 ، وانظر الابتداءات في الموازنة 406/1 .

50) الموشح 374 ، 225 .

51) انظر مثلاً الوساطة .

52) الصناعتين 437 .

53) العمدة 217/1 .

54) المثل السائر 237/2 .

55) العمدة 217/1 .

56) نفسه 239/1 ، تحرير التحبير 616 ، وانظر معجم المصطلحات البلاغية 66/1 .

57) الشعر والشعراء 7/1 .

58) تاريخ النقد 112 .

59) انظر الموازنة 5/1 ، 7 ، 12 .

60) العمدة 130/1 .

61) نفسه 87/1 .

62) الصناعتين 179 ، الأغاني 358/21 ، ربيع الأبرار 254/4 وانظر المصطلح النقدي في نقد الشعر 90 .

63) العمدة 121/2 .

64) خزانة الأدب / ابن حجة الحموي 329 .

65) جمالية الألفة 64 .

66) نفسه .

67) البيان والتبيين 11/3 .

68) العمدة 123/1 .

69) البيان والتبيين 87/1 .

70) العمدة 246/1 .

71) البيان والتبيين 87/1 ، الصناعتين 25 ، البصائر والذخائر 362/1 .

72) البرهان 164 .

73) انظـر العمـدة 26/1 ، وأضاف بعضهم سمات شخصية يجب توافرها في الشاعر لإثارة نفسية المتلقي ، وتأهيلها لقبول شعره نفسه 196/1 .

74) انظر الشعر والإنشاد 69 .

75) نفسه .

76) انظر عن حديث تومسون عن أهالي ارلندا في كتاب الماركسية والشعر 39 عن الشعر والإنشاد 59 .

77) الشعر والشعراء 133/1 ، الشعراء نقاداً 164 .

78) الشعر والشعراء 29/1 ، الأغاني 43/11 .

79) العمدة 204/1 .

80) نفسه 216/1 .



قائمة المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة / الجرجاني ، عبدالقاهر (471هـ) تحقيق هيلموت ريتر . استانبول 1954 .
- إشـكالية القارىء في النقد الألسني / السعافين ، إبراهيم (ضمن مجموع الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين). دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1989 .
- إعجـاز القرآن / الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب (ت 403هـ) تحقيق السيد أحمد صقر ، مصر ، دار المعارف 1374هـ/1954م .
- الأماني في الأدب الإسلامي / د. إبتسام مرهون الصفار بغداد ، مطابع التعليم العالي ، دار الحكمة 1990 .
- البرهان في وجوه البيان ، أبي وهب الكاتب ، أبو الحسين ، إسحاق بن إبراهيم ، تحقيق د. خديجة الحديثي ود. أحمد مطلوب . بغداد ، مطبعة العاني 1967 .
- البيان والتبيين / الجاحظ ، أبو عثمان ، عمرو بن بحر (255هـ) . تحقيق عبدالسلام محمد هارون. مصر مكتبة الخانجي 1960 .
- تاريخ النقد عند العرب / د. إحسان عباس . بيروت ، دار الشروق 1986م .

- الحيوان ، الجاحظ ، أبو عثمان ، عمرو بن بحر (255هـ) تحقيق عبدالسلام .محمد هارون ، مصر، مطبعة البابي الحلبي .

- خزانة الأدب / أبي حجة الحموي ، تقي الدين بن أبي بكر . شرح عصام شعيتو ، بيروت ، دار مكتبة بيروت .

- خطبة واصل بن عطاء (ضمن مجموعة نوادر المخطوطات) المجموعة الأولى . تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1951 .

- دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني (471هـ) تحقيق محمد عبدالمنعم .خفاجي ، مصر ، مكتبة القاهرة 1969م ، وتحقيق محمد رضوان الداية ط2 مكتبة سعد الدين 1987 .

- ديوان حسان بن ثابت / تحقيق وليد عرفات ، بيروت ، دار صادر .

- الـتذوق الفني وفهم النص / د. إبتسام مرهون الصفار (ضمن وقائع ندوة النص) ، الجامعة المستنصرية 1992 .

- ربيع الأبرار ، الزمخشري ، جار الله محمود بن عمر تحقيق سليم النعيمي ، بغداد ، وزارة الأوقاف، مطبعة العاني .

- شرح ديوان الحماسة / المرزوقي ، أبو علي ، أحمد بن محمد (421هـ) تحقيق أحمد أمين ، وعبدالسلام محمد هارون . القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1951 .

- الشعر والإنشاد / د. جميل سعد ، مقال في مجلة المجمع العلمي العراقي المجلد الرابع عشر سنة 1387هـ / 1967 .

- الشعراء نقاداً / د. عبدالجبار المطلبي . بغداد ، دار الشؤون الثقافية 1986 .

- الشعر والشعراء / ابن قتيبة ، عبدالله بن مسلم (276هـ) بيروت ، مطابع عالم الكتب .

- الصناعتين / العسكري أبو هلال (395هـ) . دار الكتب العلمية 1981 .

- الصوت الآخر / فاضل ثامر ، بغداد ، دار الشؤن الثقافية 1992 .

- طبقات الشعراء / ابن المعتز عبدالله (296هـ) تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، القاهرة 1956 .

- طبقات فحول الشعراء / ابن سلام الجمحي (231هـ) تحقيق محمود محمد شاكر ، السعودية ، مطبعة المدني .

- عيار الشعر / ابن طباطبا ، محمد بن أحمد (322هـ) شرح وتحقيق عباس عبدالستار ، بيروت ، دار الكتب العلمية .

- في الشعر (رسالة في قوانين صناعة الشعراء) ، أبو نصر (339هـ) ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، القاهرة 1953م .

- المثل السائر / ابن الأثير، ضياء الدين. تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة القاهرة 1962/1959م.
- محاضـرات في تاريخ النقد عند العرب / د. إبتسام مرهون الصفار ود. ناصر حلاوي، مطابع دار الحكمة .. وزارة التعليم العالي 1990 .
- المستقبل الضمني في التراث النقدي / شكري المبخوت (مقال في مجلة الحياة الثقافية) العدد 48 لسنة 1989 .
- معجم المصطلحات البلاغية / د. أحمد مطلوب . بغداد ، مطبعة المجمع العلم العراقي 1983 .
- الممتع في صناعة الشعر / النهشلي ، عبدالكريم. تحقيق المنجي الكعبي ، بيروت ، دار الكتب العلمية .
- الموازنة / الآمدي ، أبو القاسم (370هـ) ، تحقيق أحمد صقر ، مصر ، دار المعارف 1961 .
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء / المرزباني ، أبو عبدالله (384هـ) تحقيق محمد علي البجاوي ، مصر ، دار نهضة مصر 1965 .
- من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل / حسين الواد ، مجلة فصول ، العدد الأول 19/14 .
- منهاج البلغاء / القرطاجني ، حازم (684هـ) تحقيق محمد الحبيب الخوجة .
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين / ألفت كمال الروبي ، بيروت ، دار التنوير 1983 .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه / الجرجاني ، علي بن عبدالعزيز ، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، بيروت ، المكتبة العلمية 1966 .



الشاهد البلاغي
وإشكالية " النموذج "

قراءة في أسرار البلاغة
للجرجاني



محمد أمين المؤدب

ملخص العرض

يسعى هذا العرض إلى طرح جملة من القضايا ، أهمها :

1 – ارتباط الشاهد الشعري بالثقافة العربية .

2 – إشكالية " النموذج " في الثقافة العربية .

3 – موقع الشاهد البلاغي من تلك الإشكالية .

1 – يرتبط الشاهد الشعري بالثقافة العربية ارتباطاً وثيقاً ، منذ وقت مبكر من تاريخها ، لما يختزنه من موروث ثقافي وحضاري ، في حياة العربي ، ولما له من أثر كبير في تكوينه الأدبي والمعرفي ، حتى غدا ثابتاً من أهم ثوابتها .

2 – إن صبغة الثبات هذه ليست خصيصة متميزة للشاهد فقط ، ولكنها خصيصة من أهم خصائص الثقافة العربية بكاملها ، ذلك أن كافة فنولها تنحو منحى " النموذج " والثبات .

والمتأمل في مجال الشعر والعروض والنحو والبلاغة "النمذجة" يدرك مظاهر ذلك الثبات دون كبير عناء .

3 – وتأسيساً على ذلك فإن البلاغيين – عبر تاريخ البلاغة

– قــد حددوا للبلاغة العربية موضوعها ، ورسموا لها إطارها ، كما حــددوا لهــا المــادة التي يستند إليها الدرس البلاغي ، وفي مقدمتها الشاهد الشعري الذي يفرض علينا في هذا المقام طرح الأسئلة الآتية :

– ما هي الشروط والملابسات التي تم فيها ذلك الاختيار ؟

– ما طبيعة هذا الشاهد ؟

– ما السر في نمطيته وتكراره ؟

تــلكم جملة القضايا والأسـئلة التي يتوخى العرض الإجابة عنها – في إطار الإشكال العام ، عنوان المداخلة – بما فيه الكفاية إن شاء الله .

أهمية الشعر في الثقافة العربية ودوره في تأسيس العلوم :

كان الشعر هو " معجزة " العرب في الجاهلية ، فلقد " أقامه الله تعــالى مقــام الكتب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعاً ، ولآدابها حافظــاً ، ولأنسابها مقيداً ، ولأخبارها ديواناً ، لا يرث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافي ، وحسن النظم ، وجــودة التحبير من التدليس والتغيير ، فمن أراد أن يحدث فيه شيئاً عســر ذلك عليه ، ولم يخف له كما يخفى في الكلام المنثور[1]"، وكان الشــاعر تبعاً لذلك " في منــزلة البطولة البيانية التي تبيح له أن يغير كمــا يغــير الفــارس ، وينطق بالحكمة والكلم الرهيب كما يفعل الكاهن ... ثم يظل بعد ذلك مرتفعاً عن منــزلة العامة ، خارجاً عن حلبــة السيادة"[2]، يصرف الكلام أنى شــاء ، ويحتج به ، ولا يحتج عــليه[3]. قــال الأعشى في المنافرة بين علقمة بن علاثة ، وعامر بن الطفيل :

حكمـــتموني فقضى بينكم أبـــلج مثل القمر الزاهر[4]
لا يأخذ الرشوة في حكمه ولا يـــبالي غَـــبَنَ الخاسر
لا يرهب المُنكر منكم ولا يـــرجوكم إلا تقى الآصر

ومـــا إخال قريشاً سمت القرآن شعراً ، إلا اعتمدا على هذه النظرة الرمزية للشعر ، واستناداً إلى ما يتحقق فيهما من " الإطراب بعـــد الإفهـــام "، ذلك أن " الإفهام إفهامان : رديء وجيد ، فالأول لســـفلة الناس ، لأن ذلك غايتهم ، وشبيه برتبهم في نقصهم ، والثاني لســـائر الناس ، لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع . فأما البلاغة فإنها زائـــدة عـــلى الإفهام الجيد بالوزن ، والبناء ، والسجع ، والتقفية ، والحـــلية الرائعة ، وتخيير اللفظ ، وإحضار الزينة بالرقة ، والجزالة ، والحـــلاوة ، والمـــتانة ، وهـــذا الفن لخاصة الناس ، لأن القصد فيه الإطـــراب بعد الإفهام ، والتواصل إلى غاية ما في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان "[5].

ولمـــا جـــاء الإسلام بتصوره الجديد للكون والحياة ، ونظرته الخاصة للإنسان والمعرفة ، لم يزهد في رواية الشعر ، ولم يذم الاشتغال بعلمه وتتبعه "[6] والأخبار مما يشبه هذا كثيرة، والأثر به مستفيض"[7] وواقع الثقافة العربية منذ فجر تاريخها إلى اليوم يشهد لذلك ويؤكده .

بـــل إن الشعر العربي القديم اعتبر " أصلاً " من أصول فهم القـــرآن وتفسيره ، مما طرح إشكالية الاحتجاج بالشعر على القرآن لـــدى بعض القدماء والمعاصرين معاً ، فقديماً أنكر ذلك بعض من لا معـــرفة لهم بلغة العرب وقالوا : " إذا فعلتم ذلك جعلتم الشعر أصلاً للقرآن . وقالوا أيضاً : كيف يجوز أن يحتج بالشعر على القرآن "[8].

واليوم نجد من يردد المقولة نفسها في إهاب جديد فيقول : " والواقع أن الذين نظروا للشعر العربي بدءاً من القرن الثاني الهجري ، رأوا أن الشعر الجاهلي أصل ... ويتضمن هذا الموقف ازدواجية ثقافية ، فقد كـــانت تـــتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية ، وثقافة شعرية ، قائمة جوهرياً على الجاهلية "[(9)].

وليـــس الأمر كما ظن هؤلاء وأولئك ، لأن " راوي الشعر حـــاك ، وليس على الحاكي عيب ، ولا عليه تبعة ، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلاً ، أو يسوء مسلماً ، وقد حكى الله تعالى كلام الكفـــار ، فانظر إلى الغرض الذي له روي الشعر ، ومن أجله أريد ، ولـــه دون ، تعلم أنك قد رغت عن المنهج ... وقد استشهد العلماء لغـــريب القرآن ، وإعرابه بالأبيات فيها الفحش ، وفيها ذكر الفعل القـــبيح ، ثم لم يعبهم ذلك ، إذ كانوا لم يقصدوا إلى ذلك الفحش ولم يريدوه ، ولم يرووا الشعر من أجله "[(10)].

هـــذا ، وليـــس في استشهاد أولئك العلماء لغريب القرآن وإعرابه بالشعر ، ما يجعل الشعر أصلاً للقرآن ، ولا القرآن فرعاً منه، لأنهم " إنما أرادوا أن يتبينوا الحرف الغريب من القرآن بالشعر ، لأن الله تعـــالى قـــال : " إنا جعلناه قرآناً عربيا "، وقال : " بلسان عربي مـــبين"، وقـــال ابن عباس : الشعر ديوان العرب ، فإذا خفي عليهم الحـــرف مـــن القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعوا إلى ديوانها ، فالتمسوا معرفة ذلك منه "[(11)].

هكذا " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه "[(12)] في الجاهـــلية ثم جاء الإسلام ، فلم ينف هذا الجانب العلمي فيه ، بل اعتـــبره مصدراً من مصادر المعرفة بشهادة ابن عباس وغيره ، واعتمد

في تفسير القرآن ، وفي فهم الحديث ، فألفت منذ القرن الثاني الهجري تـآليف تـناولت موضـوع معاني القرآن ومجازه ، وغريب الحديث ومشـكله ، واعتمدت الشاهد الشعري أساساً لإيضاح ما أشكل من كلام غريب، أو معنى مستغلق .

وأقــدم ما بين أيدينا من ذلك " سؤالات نافع الأزرق " لابن عباس[13]، ومجاز القرآن لأبي عبيدة ، على أن أقدم مؤلف يحمل هذا الاســم - غريب القرآن - هو لأبي سعيد أبان بن تغلب البكري[14] المتوفي سنة 141هـ .

وإذا كانت محاولات ابن عباس قد مهدت لكثير من أهل اللغة ممــن جاء بعده ، لكي يسلكوا هذا المسلك في التأليف المعجمي ، فإن هـناك مـن نهج هذا المنهج نفسه في بيان ما أشكل من معاني الشعر، وألفوا بإزاء " معاني القرآن "، معاني الشعر المتعلقة بأبيات " لم يقصد العرب الإلغاز بها، وإنما قالتها فصادف أن تكون ألغازاً ، وهي نوعان: فإنهـا تارة يقع الإلغاز بها من حيث معانيها ، وأكثر أبيات المعاني من هـذا الـنوع ... وتـارة يقع الإلغاز بها من حيث اللفظ والتركيب والإعراب"[15].

ومن أشهر التآليف في أبيات المعاني : معاني الشعر للأصمعي، والأخفش الأوسط ، وأبي نصر الباهلي ، وثعلب ابن عبدوس ، وابن درستويه ، والاشنانداني وسواهم[16].

وجدير بالذكر أن بعضهم جمع بين التأليف في معاني القرآن ، ومعاني الشعر معاً ، كالأخفش وثعلب .

وشمــلت هذه الحركة علم الحديث النبوي الشريف ، فألف

أبو عبيدة معمر بن المثنى كتاباً في غريب الحديث ، ثم تبعه خلق كثير من العلماء ، منهم النضر بن شميل (ت : 203) ، ومحمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت : 216) ، والأصمعي (216)، وشمر بن حمدون (ت : 255) ، والأخفش وابن الأنباري ، والخطابي وسواهم[17]، على أن أقدم ما وصلنا من هذه هو كتاب ، غريب الحديث لأبي عبيد القاسم بن سلام[18] (ت : 244) ، وفيه من الشواهد الشعرية ما يؤكد استناده واستناد من سبقه في هذا المجال إلى المادة الشعرية ، إستناداً يثبت أثر هذه الشواهد في نشأة هذا العلم وتطوره ، شأنه في ذلك شأن مجالي التفسير والشعر معاً .

وهكذا ، أصبح الشعر متمشياً مع القرآن في التفسير، فقامت إلى جانب كتب " معاني القرآن " كتب " معاني الشعر "[19]، كما قامت إلى جانبها كتب " معاني الحديث" أو " غريب الحديث ".

وما قيل عن مصدر الشعر في فهم القرآن والحديث يقال عن بقية المعارف الأخرى ، كالمعجم ، والنحو ، والعروض ، والبلاغة ، والنقد ، ذلك أن المادة المعتمدة في هذه المعارف جميعها هي الشعر ، ولذلك لا تكاد تجد كتاباً من الكتب المؤلفة في تلك المعارف على اختلاف أنواعها يغفل الحديث في مقدمتها عن أهمية الشعر ومكانته في الثقافة العربية عموماً ، وفي تأليف هذا الكتاب أو ذاك على وجه الخصوص[20]، ولذلك أيضاً نجد الحديث في كثر من الأحيان عن الصلة الوثيقة بين الشعر وعلوم الأدب من جهة ، وبينه وبين العلوم الشرعية من جهة أخرى[21]، مما يؤكد تداخل الشعر وهذه العلوم منذ النشأة حتى النضج والاكتمال ، وهو تداخل يرجع في أصله إلى ذلك

التآخي بين الأدبي والشرعي ، الذي أصله ابن عباس في مجالسه التي كان يعقدها لأصحاب الفقه ، وأصحاب القرآن ، وأصحاب الشعر ، يصدرهم كلهم من واد واسع[22] ، والذي تقيله كثير ممن أتى بعده ، كأبي سعيد أبان بن تغلب البكري ، " وكان قارئاً فقيهاً لغوياً ، نبيهاً ثبتاً ، وسمع من العرب ، وحكى عنهم ، وصنف كتاب الغريب في القرآن وذكر شواهده من الشعر "[23] ، وكأبي نوفل بن أبي عقرب الفقيه النحوي الذي قال عنه أبو عمرو بن العلاء : " كنت آتي أبا نوفل بن عقرب ، أنا وشعبة بن الحجاج ، وكان شعبة يسأل عن الآثار ، وأسأل أنا عن النحو والشعر ، لا يعلم شعبة مما أسأل ، ولا اعلم أنا شيئاً مما يسأل عنه شعبة "[24] .

الشاهد البلاغي : علاقته بالشواهد الأخرى وطبيعته :

في هذا السياق المعرفي العام ، نشأ الشاهد البلاغي : قرآناً ، وحديثاً ، وشعراً ، ومثلاً ، ومرويات ... وظلّ الشاهد العربي منه على وجه الخصوص يحتل المرتبة الأولى إلى جانب القرآن الكريم ، وخاصة في الدرس البلاغي الخالص ، على نحو ما نجد عند من اهتموا بالإعجاز القرآني ، وهذا ما جعلني أقتصر في هذه المداخلة على الشاهد الشعري دون غيره من الأنماط الأخرى .

ويبدو أن اعتماد المفسرين والنحاة على الاستشهاد بالشعر العربي الفصيح ، وفق شروط مخصوصة ، جعل غيرهم من البلاغيين والنقاد ، يسلكون سبيلهم ، ويعنون به عناية خاصة ، وإن اختلفوا معهم في وظيفة هذا الشاهد وطبيعته ، ذلك أن وظيفة الشاهد النحوي تتمثل أساساً في الحجية والاستدلال ، أما بسط المسألة وبيانها

اعـتماداً على ما قد يكون بها من غموض أو التباس أو إشكال، فإن الشعر الوارد فيها، لا يعتبر شاهداً، بل يعتبر مجرد مثال لها، ولذلك لما أورد البغدادي هذا البيت :

غـير ما سوف على زمن ينقضـي بـالهم والحـزن

عـلق عليه قائلاً : " وهذا البيت لأبي نواس، وهو ليس ممن يستشهد بكلامه، وإنما أورده الشارح مثالاً للمسألة "[25].

والأمـر كذلـك بالنسـبة لأهل اللغة : " قال الأصمعي : جلسـت إلى أبي عمـرو عشـر حجـج، فلم أسمعه يحتـج ببيت إسـلامي"[26]، وقال أيضاً : " سألت أبا عمرو بن العلاء عن ألف مسألة – فأجابني بألف حجة "[27].

فالحجيـة إذن مرتـبطة بالشـاهد الشعري – نحوياً كان أو لغوياً – كما هو صريح في هذين النصين، وكما هو ضمني في نصوص أخـرى، على نحو قول نافع بن الأزرق لابن عباس في سؤالاته كلما أخبره عن مسألة : " وهل تعرف العرب ذلك "[28].

ومـن هنا كان الحرص على تعقيب الرأي أو الخبر بالشاهد الشـعري، حتى في سياق قد لا يتوقف عليه، كما يتضح من حكاية معاوية بن أبي سـفيان مع عبيد بن شرية، وهو يستمع إلى أخباره، فقـد روي أن معاويـة " كان كلما سمع الشعر الذي قيل في إحدى الحوادث، اطمأن إلى صحة الخبر، وقال لعبيد : لقد جئت بالبرهان في حديثك يا عبيد، أو لله درك، فقد جئت بالبرهان "[29].

وبـناء عـلى ذلك، فإن الشواهد البلاغية ليست في حقيقة الأمـر إلا أمثلة يعرض لها هذا البلاغي أو ذاك، قصد الكشف عن

جوانـبها الفـنية ، وأبعادها الدلالية ، ومن هنا لم تكن نظرتهم إليها موحدة ، ولا متشابهة دائماً ، ومن هنا لم تكن محدودة ولا مكرورة إلا بمقدار ، خلافاً لما عليه الأمر بالنسبة لشواهد النحو واللغة والتفسير .

هــذا من حيث الوظيفة ، أما من حيث المجال ، فإن الشاهد الشـعري كان يتحرك في مجال أرحب وأوسع في مجال البلاغة منه في غيرهـا من المجالات الأخرى ، وذلك أنه يشمل كلام العرب وكلام غيرهـم من المولدين : في حين حرص الرواة الأوائل ، وعلماء اللغة والنحو على أن لا يستشهدوا في جمع اللغة وتقعيدها إلا بالشعر العربي القـديم ، وهم وإن اختلفوا في الاستشهاد بكلام الشعراء الإسلاميين كجريـر والفرزدق وأضرابهما من شعراء الدولة الأموية ، يتفقون أو يكـادون عـلى عدم الاستشهاد بكلام من جاء بعدهم من الشعراء المولدين بدءاً من أبي نواس ومن عاصره أو أتى من بعده[30] .

وقـد نص القدماء على أن الاستشهاد بالشعر لا يتقيد بهذه القيـود في علم البلاغة ، قال ابن جني : " المولدون يستشهد بهم في المعـاني ، كمـا يستشهد بالقدماء في الألفاظ "[31]، وقال أبو جعفر الـرعيني المعـروف بالأندلسي (ت : 779) : " علوم الأدب ستة : اللغة والصرف والنحو ، والمعاني والبيان والبديع ، والثلاثة الأولى لا يستشـهد عـليها إلا بكـلام العرب ، دون الثلاثة الأخيرة ، فإنه يستشهد فيها بكلام غيرهم من المولدين ، لأنها راجعة إلى المعاني ، ولا فـرق في ذلـك بين العرب وغيرهم ، إذ هو أمر راجع إلى العقل ، ولذلك قبل من أهل هذا الفن الاستشهاد بكلام البحتري ، وأبي تمام، وأبي الطيب ، وهلم جرا "[32].

والعـلة في ذلـك راجعة إلى أن البلاغة لا تبحث في الألفاظ

والقواعـد ، وإنما تبحث في المعاني التي يرجع أمرها إلى العقل ، كما أوضح الرعيني ، وراجعة أيضاً إلى الانحراف الذي مس الكلام العربي ألفاظـاً ، وأسـلوباً بسـبب البعد عن البداوة ، والاتصال بأسباب الحضـارة ، وقـد زعم بعضهم أن كلام العرب كان باقياً على نجره الأول ، وعلى سنخ طبعه الأقدم ، إلى زمان بني أمية ، ثم دخله الخلل فاختل منه أشياء ... ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ولا يستشـهدون بـه كبشار وابن هانئ ودعبل وأضرابهم من فصحاء الشـعراء والمـتقدمين في صـنعة الشـعر ونجره ، وإنما يرجعون في الاستشـهاد إلى شـعر الجاهلية وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالـثة التي أدركت المخضرمين ، وذلك لعلمهم بما دخل الكلام في الزمان المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول "[33].

ولعل في اتساع هذا المجال ورحابته ما جعل الشاهد الشعري في البلاغة يتسم بالتنوع والتمايز في بعض الأحيان ، إن لم نقل في كثير مـنها ، خاصـة أن المحدثين عرفوا في هذا الجانب " بلطف تدقيقهم، وطريف معانيهم ، وإصابة تشبيههم ، وصحة استعاراتهم"[34].

طبيعة الشاهد الشعري في كتب البلاغة :

قـبل الحديـث عن طبيعة الشاهد الشعري في أسرار البلاغة للجرجاني لابد من الإشارة إلى الخلفية الثقافة والفكرية التي ألف فيها الكتاب . فقد كانت الدراسة البلاغية قد قطعت خلال الفترة الممتدة بـين أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الخامس شوطاً كبيراً ، تمـثل في جمـلة مـن المصنفات البلاغية التي يمكن تصنيفها ضمن مدرسـتين : المدرسـة الأدبيـة والمدرسة الكلامية ، أو كما يسميها

السيوطي : طريقة العرب والبلغاء ، وطريقة العجم وأهل الفلسفة[35]. كما تمثل في بلورة كثير من القضايا والمفاهيم البلاغية ، وخاصة في المؤلفات التي عنيت بإعجاز القرآن ، أو التي عنيت بالنقد وقامت على أسس بلاغية كنقد الشعر لقدامة بن جعفر ، وكتابي الموازنة والوساطة .

في هذا السياق الذي أصبحت فيه الدراسات البلاغية تقوم على أصول محددة ، وقواعد ثابتة ، وتعنى بالابتعاد عن التعميم ، وتهتم بمعالجة التفاصيل ونقد النصوص ، ألف الجرجاني كتابيه البلاغيين : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة ، مستفيداً من كل ذلك ، سالكاً في منهجه أسلوب المدرستين ، مما جعل بعض الدارسين يحار في تصنيف الجرجاني ضمن هذه المدرسة أو تلك ، دون أن تصده هذه الحيرة عن تصنيف دلائل الإعجاز ضمن المدرسة الكلامية ، وأسرار البلاغة ضمن المدرسة الأدبية[36].

هذا على مستوى التصور ، أما على مستوى القضايا ، فإن هناك قضيتين كبيرتين كانتا تشغلان الدرس البلاغي طوال هذه الحقبة التاريخية المشار إليها ، تتمثل أولاهما في قضية النظم في القرآن ، وثانيتهما في سر تأثيره في النفوس[37].

وقد أولتهما كتب الإعجاز عناية خاصة ، كما ركز عليهما الجرجاني ، بل أقام عليهما كتابيه باحثاً في أولهما نظرية النظم ، وكاشفاً في ثانيهما عن أسرار البيان العربي ، وكيفية تأثيره في النفوس والأسماع ، على نحو خاص ، وأسلوب متميز ، كما سيتضح لنا بعد قليل .

على أن الطابع الأساسي الذي ظل يطبع الشاهد الشعري في

البلاغة العربية على امتداد تاريخها الطويل هو طابع التكرار الذي أخذ تجليات مختلفة ، وللتدليل على ذلك ، فقد اخترت شاهداً استشهد به بلاغيو القرن الثالث ، والرابع والخامس ، وتناولوه على نحو لا يكاد يختلف عندهم جميعاً ، على الرغم من تطور البلاغة العربية خلال هذه الحقبة الطويلة ، وخاصة على مستوى التأليف .

والشاهد هو قول الشاعر :

فما رقد الولدان حتى رأيته ... على البكر يمريه بساق وحافر[38]

وبالتأمل في المصادر التي أوردته تمكنا من تسجيل الملحوظات الآتية :

1 – ورد البيت في جميع تلك المصادر بدون نسبة ، لم يشذ عنها إلا عيار الشعر الذي نسب فيه لمزرد بن ضرار ، والبيت ليس لمزرد بن ضرار ، وإنما هو لجبيهاء الأشجعي كما نبه على ذلك محقق عيار الشعر[39] .

2 – استشهد به ابن قتيبة في معرض حديثه عن الاستعارة ، دون أن يصدر حكماً في شأنها أو جودتها ، أو رداءتها ، واستشهد به ابن طباطبا في معرض حديثه عن الأبيات المستكرهة الألفاظ ، القلقة القوافي ، الرديئة النسج ، واستشهدت به سائر المصادر في معرض حديثها عن فاحش الاستعارة وقبيحها ، مرددة عبارة واحدة أو متقاربة ، ربما كان قائلها الأول هو قدامة بن جعفر .

3 – وعلى الرغم مما يبدو من تميز ابن طباطبا من غيره حين الموازنة بينه وبين أولئك البلاغيين الذين استشهدوا به ، فإنه في حقيقة الأمر لا يكاد يختلف عنهم إلا من حيث كونه نظر إلى البيت في

مجال خاص هو مجال القافية ، وإلا فإن ما عبر عنه بمستكره الألفاظ ، ورداءة النسج هو ما عبر عنه غيره بفاحش الاستعارة وقبيحها .

ولم يكن ابن سنان الخفاجي – وهو معاصر الجرجاني – يخرج عن هذين التوجيهين : توجيه قدامة ومن تقيله ، وتوجيه ابن طباطبا ، محاولاً التوفيق بينهما ، ذلك أنه استشهد بالبيت في معرض حديثه عن موضع الألفاظ موضعها اللائق بها ، معترضاً على قدامة فيما يرجع لمصطلح المعاضلة ، لا في الشاهد الذي استشهد به لتوضيح المصطلح[40].

ولاشك أن هذا النموذج – وغيره من النماذج كثير – كاف للتدليل على ما عرفته البلاغة من نمطية في هذه المرحلة الخصبة من تاريخها ، بله ما ستعرفه المراحل اللاحقة بعد ، إذا استثنينا أعمالاً معدودة في هذه المراحل أو تلك ، مما يجعلنا نتساءل عن الأسباب العميقة الكامنة وراء ذلك .

ولعل هذا يفضي بنا إلى الانتقال إلى البند الثاني من عنوان هذه المداخلة ، وهو :

إشكالية النموذج في الثقافة العربية :

والواقع أن هذه النمطية – أو النمذجة – التي وقفنا على بعض مظاهرها في البلاغة ، لم تكن إلا مظهراً من مظاهر الثقافة العربية في مختلف مجالاتها المعرفية ، في النحو ، والبلاغة ، وفي الشعر والنقد . كما في التفسير والفقه ...

وإذا كان المجال لا يسمح بتتبع هذه العلوم جميعها ، فإننا

سنكتفي بالإشارة إلى بعضها ، وأخص بالذكر مجال النحو ، ومجال الإبداع الشعري ، ومجال النقد .

أ - ففي مجال الدراسات النحوية نجد " الكتاب " يكاد يصادر العقول العربية قديماً وحديثاً ، نتيجة الإعجاب به إعجاباً لا نهاية له ولأمر ما سمي " قرآن النحو "[41]، وهي تسمية يؤكدها واقع التأليف في النحو في مختلف العصور ، إذ لم يعمل كتاب في علم من العلوم مثل كتاب سيبويه[42]، كما تؤكدها شهادة ابن النديم قديماً حين قال في معرض حديثه عن أخبار سيبويه " وعمل كتابه الذي لم يسبقه إلى مثله أحد ، ولم يلحق به بعده "[43]، وشهادة بروكلمان حديثاً حين ذكر أن كتاب سيبويه يعتبر " أقدم مصنف جمع مسائل النحو العربي كافة ، وقد زاد المتأخرون كثيراً من تحديد مقاصد النحو وتبيين حدوده ، ولكنهم لم يكادوا يضيفون إليه شيئاً ذا بال من الملاحظات الهامة ، والأنظار الجديدة "[44].

وقد ظل نحاة العرب ينظرون إليه هذه النظرة ...، فسموه قرآن النحو كما سبقت الإشارة ، واعتمد في الدرس والقراءة والإقراء ، حتى كان بعضهم يختمه في خمسة عشر يوماً "كأنما يتلوه تلاوة القرآن "[45]، ورأوا في منهجه في التأليف ، وأسلوبه في العرض تأثراً بالقرآن ، فقالوا إنه " عمل كتابه على لغة العرب ، وخطبها ، وبلاغتها ، فجعل فيه بيتاً مشروحاً ، وجعل فيه مشتبهاً ، ليكون لمن استنبط ونظر فضل ، وعلى هذا خاطبهم الله عز وجل بالقرآن"[46].

ولاشك أن هذا الإكبار للكتاب هو الذي جعلهم يقبلون عليه بعد القراءة بالشروح والتعليقات ، كما جعل شواهده الشعرية تحظى بعناية خاصة ، ويفردون لها تآليف مستقلة تعد بالعشرات .

ب – وفي مجال الشعر والنقد ظلت النظرة التفضيلية للشعر القديم سائدة لدى الشعراء والنقاد معاً ، وأسفرت معركة الصراع بين القديم والمحدث عن نظرية عمود الشعر التي ترجع في أصولها الشعرية والنقدية إلى التمسك بالقديم ، والإنتصار لحركته الإحيائية .

هـــذا على مستوى التصور، أما على مستوى المادة الشعرية والـنقدية ، فإن الأمر لا يكاد يختلف كبير اختلاف في المجالين معاً ، فالحديث عن القيم الموضوعية والفنية في الشعر ، وعن أغراض الشعر، وعن مفهوم الجمال لدى الشعراء القدامى والمولدين من خلال شعرهم في الغـــزل والنســيب ، ليس إلا أحاديث مكررة في الأغلب الأعم ، وخاصـــة في جانـبها المعـنوي ، ليس فقط لدى الشعراء الجاهليين والأمويـين ، بل الأمر كذلك حتى عند الشعراء العباسيين إذا أخذنا برأي طه حسين في مفهوم التجديد[47].

والحديث عن مفهوم الشعر لدى النقاد ، وعن شروط الجودة في الشـعر ، وعــن أخطـاء المعاني عند الشـعراء ، وعن السرقات الشـعرية ، كــل ذلك حديث مكرور بمادته وشواهده ، بل وبما دار حـوله من تعليقات ، وانتقادات ، وأخبار ، مما جعل بعض الدارسين يذهـب إلى أن "مادة النقد الأدبي سواء منها الشعبي ، والنقد العلمي المـنهجي ، الذي ألفت فيه الكتب في كل عصور الأدب ومجتمعاته ، ليســت بالضـخامة الـتي نتخيلها ... فقد كان مؤلفو هذه الكتب ينتهـبون سابقيهم انتهاباً ، فإذا بنا نقرأ في هذه الكتب مادة مكرورة دائمـاً ... وقـد عـني النقاد بالسرقات الشعرية يحصونها ويتتبعونها ويفردون لها باباً في كتبهم ، ولم يعنوا بالسرقات النقدية "[48].

"أصلاً " يعتمده مؤسسو العلوم الإسلامية ، أوعلى الأقل يتنفون منه طريقة عملهم إن لم ينسجوها على منواله "[51]؟

أم تعود إلى الخلفية الفكرية والنظرية التي أدت بالمهتمين بالنتاج الأدبي – إبداعاً ونقداً وشروحاً أدبية – إلى نظرهم المزدوجة لهذا النتاج – باعتباره غاية ووسيلة معاً ، أي أنه كان يقصد لغيره بهدف الإفادة منه في فهم النص القرآني ، واكتناه أسراره ، كما كان يقصد لذاته – في الوقت نفسه – بهدف الكشف عن معانيه ، واستجلاء غوامضه[52]؟.

تلك أسئلة نطرحها بخصوص هذا الإشكال الكبير – إشكال التمسك بالنموذج – آملين أن تضيء بعض جوانبه ، وإن لم تجب عنه.

2 – هل ظل هذا الأنموذج سائداً في الثقافة العربية ؟

والإجابة عن هذا السؤال نستخلصها من مجموعة من الملحوظات عَنَّتْ لنا ونحن نتأمل الشاهد الشعري في أسرار البلاغة وقد عالجناها وفق النقط الآتية :

طبيعة الشاهد الشعري في أسرار البلاغة :

أولاً – من التقعيد والتأسيس إلى التحليل والإجراء بحثاً عن بلاغة النص:

يشير الجرجاني في معرض حديثه عن التشبيه والتمثيل ، والاستعارة إلى أهمية هذه الأبواب في البلاغة باعتبارها " أصولاً " تتفرع عنها محاسن الكلام ، وأقطاباً تدور عليها المعاني في تصرفاتها ، وأقطاراً تحيط بها من جهاتها ، مما يستوجب على طالب التحقيق إمعان

النظر ، وتقصي الشواهد وعدم الاقتصار في ذلك على أمثلة تذكر ، ونظائر تعد[53].

وفي هـــذا إشارة واضحة إلى منهجه الجديد القائم على تأمل الأشـيـاء والـنظائر ، والموازنة بين المعاني والصور ، ومراعاة السياق والملابسات ، توقاً إلى معرفة اللطائف ، والنفاذ إلى دقائق الأمور ، في تحليل أخاذ ، وتناول عميق ، على نحو وقفته الطويلة مع قول الشاعر:

فمــا رقــد الولــدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر[54]

التي نستخلص منها الأمور التالية :

1 – يــورد البيت في سياق الحديث عن الفرق بين الاستعارة المفيدة وغــير المفيــدة ، وهــو حديث تطبعه الجدة من حيث الموضوع والتــناول ، ويستشــهد بــه في معــرض مــا يشكل في بعض الاستعارات من حيث انتماؤها إلى هذا الضرب أو ذاك .

2 – لا يكــتفي بتــبيان نوعيــة الاستعارة ، والتنصيص على قبحها وفحشها ، أو مستكره لفظها ، وقلق قافيتها ، ولكنه يعطي فيها رأيــاً جديــداً ، منتقداً ما قيل من آراء بشأنها ، بطريقة صريحة أحياناً ، وضمنية أحياناً أخرى ، مقرراً أنها استعارة معنوية قصد بها الشــاعر إلى أن يصــف هذا الطارق " بسوء الحال في مسيره ، وتقــاذف نواحي الأرض به ، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره ، واستفراغ مجهوده في سيره "[55].

3 – وهــو حين يقرر هذا المعنى ، ويوجه البيت هذا التوجيه ، يعتمد الســياق الخاص الذي ورد فيه البيت ، كما يعتمد السياق العام الذي يرد فيه مثل هذا المعنى .

4 – وفي حديثه عن السياق الخاص يربط البيت بما قبله ، ويتأمله ضمن المقطوعة التالية التي لم تعرض لها المصادر ، اللهم إلا إذا استثنا حماسة ابن الشجري ، وهي :

وأشعث مسترخي العلابي طوحت	به الأرض من باد عريض وحاضر[56]
فأبصر ناري وهي شقراء أوقدت	بعلياء نشر للعيون النواظر
فقلت له أهلاً وسهلاً ومرحبا	بهذا المحيا من محيي وزائر
فما رقد الوالدان حتى رأيته	على البكر يمريه بساق وحافر

وهو إذ يفعل ذلك إنما يهدف إلى إدراك العلاقة بين معاني الأبيات ، ليستخلص إنطلاقاً من النص نفسه أن الشاعر لا يقصد الزراية على الضيف ، أو الاحتقار له ، ولكن رغبته في بيان حال مسيره ، وتقاذف الأرض به ، وبما أفضت به إلى ذكر الحافر ، متآنساً بما ذكر من معان قبل ، حين رحب به ، واستبشر بمقدمه ، كما في البيت الثالث ، وجارياً في أسلوبه في البيت الشاهد على الأسلوب الذي ابتدأ به المقطوعة ، فإذا جعله أشعث ، مسترخي العلابي ، فقد قربت المسافة بينه وبين أن يجعل قدمه حافراً ، ليعطيه من الصلابة ، وشدة الوقع على جنب البكر حظاً وافراً "[57].

5 – وكما وقف – متاملاً – عند المعاني الواردة في النص (السياق الخاص) ، وقف عند هذا المعنى (الشاهد) في الشعر العربي ، مستحضراً الحالات والأساليب التي يرد فيها ، ليؤكد ما ذهب إليه في التحليل ، مستخلصاً مرة أخرى أن العرب حين تأتي بمثل هذا المعنى في شعرها وكلامها ، على سبيل الاستعارة ، إنما تهدف من وراء ذلك إلى تحقيق معنى من المعاني ، وتنتقل به من مستوى الاستعارة غير المفيدة إلى مستوى الاستعارة المفيدة[58].

ثانياً – من نمطية الشاهد إلى خصوصية الاستشهاد بحثاً عن وضع ضوابط لبلاغة النص :

وذلك من خلال ظاهرتين بارزتين : أولاهما ظاهرة تنوع الشاهد وتعدده ، وثانيهما ظاهرة اعتماد الشعر المولد عموماً ، واعتماد شعر الصنعة على وجه الخصوص .

ظاهرة تنوع الشاهد وتعدده :

يحتل الشاهد الشعري في أسرار البلاغة حيزاً كبيراً ، بالنظر إلى بقية الشواهد الأخرى في الكتاب ، أم بالنظر إلى المؤلفات البلاغية المعاصرة له والمتقدمة عليه ، ذلك أن شواهده الشعرية تبلغ ثلاثة وخمسين وأربعمائة شاهداً (453) .

وقد يقال : إن في الصناعتين ، والموازنة وسواهما ما يفوق هذا العدد من الشواهد الشعرية ، غير أن تلك الكتب لم تكن خالصة للبلاغة ، كما هو الشأن بالنسبة لأسرار البلاغة ، وإنما كان فيها إلى جانب البلاغة مادة نقدية كثيرة استلزمت كثيراً من الأمثلة والشواهد، ونحن نعرف أن البلاغة والنقد عاشا " مختلطين من أقدم عصورهما ، فلم ينفصلا إلا بمشقة ، وفي نحو القرن الهجري الخامس ، حين أقام الأستاذ عبدالقاهر الجرجاني أسس البلاغة واضحة ، ثابتة الدعائم ، متميزة الصفات ، في كتابيه : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة "[59].

ولاشك أن هذه الكثرة من الشواهد الشعرية تثير بعض

الأسـئلة ، فلماذا الاهتمام بالشعر بالدرجة الأولى ؟ ولماذا انعكست الآيـة عند الجرجاني ، فكانت شواهده الشعرية أكثر من سواها ؟ في حـين اعتمد أصحاب رسائل الإعجاز على القرآن الكريم ، ولم يولوا الشـعر هذا الاهتمام ، خاصة وأن الجرجاني طور كثيراً من مفاهيمهم وقضـاياهم ، وسلك مسالكهم في توخي بيان إعجاز القرآن الكريم وسر تأثيره في النفوس من خلال كتابه كما سبقت الإشارة .

أما اهتمامه بالشعر فيعود لسببين رئيسيين :

أولهمـا : ما في الشعر من الحق والصدق ، والحكمة وفصل الخطاب ..."[60].

وثانيهما : – وهو المهم – طبيعته الفنية التي تعسف في تأصيل القـيم الجمالية باعتبار تنوعه ، واختلاف مستوياته ، ذلك أن أجناس الكلام مختلفة ، ومراتبها في نسبة البيان متفاوتة ، ودرجاتها في البلاغة متباينـة غـير متساوية ، فمنها البليغ الرصين الجزل ، ومنها الفصيح القـريب السـهل ، ومنها الجائز الطلق الرسل ، وهذه أقسام الكلام الفاضل المحمود ، دون النوع الهجين المذموم الذي لا يوجد في القرآن شيء منه البتة "[61].

ومـن هـنا كانت نظرة الجرجاني مخالفة لأصحاب الإعجاز الذيـن سبقوه ، من حيث إنهم ركزوا على النص القرآني من جهة ، ومـن حيـث تصورهم الذي ينطلق من هامشية النص الأدبي ، كما يتضح بجلاء عند الرماني الذي قسم البلاغة إلى ثلاث طبقات : منها ما هـو في أعـلى طـبقة ، ومنها ما هو في أدنى طبقة ، ومنها ما هو في الوسـائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة ، فما كان في أعلاها طبقة فهو

معجـــز ، وهـــو بلاغة القرآن ، وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كـــبلاغة البـــلغاء من الناس "[62]، ثم قسم التلاؤم تبعاً لهذه الطبقات الثلاثة إلى ثلاثة أوجه : متنافر ، ومتلائم في الطبقة العليا ، وهو القرآن كله ، ومتلائم في الطبقة الوسطى ، وهو أحسن الأشعار وأجودها[63].

وقـــد اعـــترض ابن سنان الخفاجي على هذا التصنيف الذي يـــزرى بالشـــعر إنطلاقاً من تصور الرماني ، وقال : " وأما قوله : إن القرآن من المتلائم في الطبقة العليا ، وغيره في الطبقة الوسطى ، وهو يعني بذلك جميع كلام العرب ، فليس الأمر على ذلك ، ولا فرق بين القـــرآن وبـــين فصـــيح الكلام المختار في هذه القضية ، ومتى رجع الإنســـان إلى نفسه وكان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار ، وجد في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه ، ولعل أبا الحسن يتخيل أن الإعجـــاز في القـــرآن لا يتم إلا بمثل هذه الدعوى الفاسدة ، والأمر بحمـــد الله أظهر من أن يعضده بمثل هذا القول الذي ينفر عنه كل من شدا من الأدب شيئاً ، أو عرف من نقد الكلام طرفاً "[64].

والجرجاني ، وإن لم يصرح بمثل ما صرح به ابن سنان ، يؤمن بالقيمة الفنية الكبرى للشعر بدليل المقدمة الطويلة التي خص بها كتابه " الدلائل "، وبدليل حرصه على ما أسميته بالبحث عن بلاغة النص في " الأسرار " خاصة ، وفي هذا رد إجرائي على مذهب الرماني وأمثاله، على أنه كان يؤمن أيضاً بأن وقفته مع النص الشعري بالدرجة الأولى تمكـــنه مـــن الكشـــف عن أسراره من حيث إن هذا الشعر يرد في مســـتويات مختلفة ، سواء من حيث صياغته أم معانيه ، مما يجعل أمامه كثيراً من الشواهد التي تتماثل أحياناً ، وتتباين أحياناً أخرى ، مما يتم به التصور للغرض والمراد ، فإن الأشـــياء تزداد بياناً بالأضداد[65].

ولتوضيح هذه الفكرة ، نستحضر وقفته الطويلة مع تلك الأبيات التي استشهد بها في معرض حديثه عن علاقة التشبيه بالاستعارة ، تلك العلاقة القائمة حيناً على الذكر والحذف ، كما في قول الشاعر :

وفي الجيرة الغادين من بَطْنَ وجْرَةٍ غزالٌ كَحيلُ المقلتين رَبيبُ[66]

وكما في قوله :

يا ابن الكواكب من أئمة هاشم والرُجُح الأحساب والأحلام[67]

إذ يصبح ذكر المشبه على سبيل التشبيه في التبيين ، أو حذفه على سبيل الاستعارة ، " فإن الاستعارة من شأنها أن تُسقط ذكر المشبه وتطرحه ، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به ، كما مضى من قولك : رأيت أسداً ، تريد : رأيت رجلاً شجاعاً "[68].

أو القائمة على وجوب الذكر ، كما في قول الشاعر :

فإنك كالليل الذي هو مدركي[69].

إذ لا تخضع هذه الصورة وأمثالها للعلاقة الأولى " فلو حاولت أن تعامل الليل معاملة الأسد في قولك : رأيت أسداً ، أعني أن تسقط ذكر الممدوح في البيت ، لم تجد له مذهباً في الكلام ، ولا صادفت طريقة توصلك إليه ، لأنك لا تخلو من أحد أمرين : إما أن تحذف الصفة ، وتقتصر على ذكر الليل مجرداً ، فتقول : " إن فررت أظلني الليل "، وهذا محال لأنه ليس في الليل دليل على النكتة التي قصدها من أنه لا يفوته ، وإن أبعد في الهرب ، وصار إلى أقصى الأرض ، لسعة ملكه ، وطول يده ، وأن له في جميع الآفاق عاملاً ، وصاحب جيش ، ومطيعاً لأوامره ، يرد الهارب عليه ، ويسوقه إليه ، وغاية ما

يتأتى في ذلك أن يريد أنه إذا هرب عنه أظلمت عليه الدنيا وتحير ، ولم يهتد ، فصار كمن يحصل في ظلمة الليل ، وهذا شيء خارج عن الغرض ... وإن لم تحذف الصفة وجدت طريقة الاستعارة فيه يؤدي إلى تعسف ، إذ لو قلت : إذا فررت منك وجدت ليلاً يدركني ، وإن ظننت أن المنتأى واسع والمهرب بعيد ، قلت ما لا تقبله الطباع ، وسلكت طريقة مجهولة ، لأن العرف لم يجر بأن يُجعل الممدوح ليلاً هكذا "[70].

ولاشك أن هذه الإمكانات في التحليل لا يسمح بها إلا الشعر ، ولذلك تراه يستشهد بأشعار أخرى في المقام الواحد ، ويعود بين الفينة والأخرى لشاهد سبق له أن قرر فيه نكتة لطيفة ، أو أوضح من خلاله قاعدة بلاغية ، كما هو الشأن بالنسبة للأبيات المتقدمة .

ظاهرة اعتماد شعر المولدين ، وشعر الصنعة منه خاصة :

استشهد الجرجاني بشواهد تنتمي إلى مختلف العصور الأدبية[71]، شأنه في ذلك شأن البلاغيين الذين لا يتقيدون بفترة دون أخرى – كما سبقت الإشارة – غير أن الكثرة المطلقة ، من شواهد تنتمي إلى العصر العباسي من جهة ، وإلى كبار شعراء هذا العصر من جهة أخرى .

وقد حظي ابن المعتز ، والبحتري ، والمتنبي ، وأبو تمام بالحظ الأوفر من هذه الشواهد[72]، مما قد يثير بعض الأسئلة .

ويبدو أن الأمر في ذلك كله راجع إلى حذق المولدين وتصرفهم في المعاني ، يدلك على هذا جودة أشعارهم التي استشهد بها في " التمثيل "، سواء جاء في أعقاب المعاني أم أبرزت هي باختصار في

معرضــه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته "[73]. كما يدلك على ذلك إعجاب الجرجاني الشديد بتلك الأشعار التي قلما نجد نماذج لها في الشعر الجاهلي والأموي ، من ذلك قول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

" وذلــك أنه أراد أنه فاق الأنام وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكــون بينــه وبيــنهم مشابهة ومقاربة ، بل صار كأنه أصل بنفسه ، وجنس برأسه ، وهذا أمر غريب ، وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في الفضــائل الخاصــة به ، إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس ، وبالمدعي له حاجة إلى أن يصحح دعواه في جواز وجوده على الجملة، إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح ، فإذا قال : فإن المسك بعض دم الغــزال ، فقد احتج لدعواه ، وأدان أن لما ادعاه أصلاً في الوجود ، وبــرأ نفســه مــن ضعة الكذب ، وباعدها من سفه المقدم على غير بصــيرة... وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعــد في جنسه ، إذ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دماً البتة "[74].

هــذا نموذج من النماذج الكثيرة التي يقف عندها الجرجاني ، وقفــات مــتأنية ، يكشف عما بها من جمال فني ، عسى أن ينفذ إلى أســرار ما تضمن من معان دقيقة ، وإيحاءات خفية ، وخاصة في بعض الأبواب المرتبطة أساساً بالمعاني ، كهذا الباب الذي نحن فيه مما عرف بالتمثيل ، أو التشبيه الضمني ، والذي قلما عني به الشعراء القدامى، لأنــه يرجع إلى الحذق والتصرف في المعاني ، وهما سمتان بارزتان من سمــات الشعر المولد ، وإن أكثر منه المتنبي وأبو تمام والبحتري بصفة خاصة .

غير أن تقديمه للشعراء العباسيين على غيرهم من القدماء قد يثير إشكالاً آخر من حيث تقديم بعضهم على بعض ، وهو هل الجرجاني مع عمود الشعر أو مع اتجاه البديع ؟ وإذا كان مع أصحاب البديع – وهذا ما قد يبدو مع تقديمه لابن المعتز – فكيف قدم المتنبي والبحتري على أبي تمام ، وهو إمام مدرسة للبديع ؟

لقد أجاب عن بعض هذا الإشكال العلامة عبدالعزيز الميمني، حين ذكر أن الجرجاني كان يقدم المتنبي على غيره ، لأنه كان متأثراً بشيخه القاضي الجرجاني ، " وكان الشيخ عبدالقاهر قد قرأ عليه ، واغترف من بحره ، وكان إذا ذكره في كتبه تبخبخ به ، وشمخ بأنفه ، بالإنتماء إليه "[75] وذلك هو السر في رأيه – في تقديم المتنبي في مختاره من دواوين هؤلاء الشعراء الثلاثة : المتنبي والبحتري وأبي تمام ، ذلك أن " هذا الاختيار بعثه عليه مطالعة الوساطة ، فإنه على مذهب شيخه في تقديم أبي الطيب على الطائيين ، ثم تقديم البحتري على أبي تمام"[76].

غير أن الذي لاتشك فيه أن الجرجاني مع الشعر الذي يعتمد الصنعة ، كما تنم على ذلك تحليلاته ، وجريه وراء المعاني اللطيفة التي عرف بها المحدثون عامة ، والمتأخرون منهم على وجه الخصوص "وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف ، وبدع وظرائف ، لا يُستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء "[77]. وكثيراً ما ربط " الأستاذية " بالنظر والروية ، وإحكام الصنعة[78]، واستحاد من المعاني – في إطار الموازنة – ما سلم من التكلف ، وأبان عن الحذق[79] مما لا يسمح

المجال بضرب الأمثلة له ، والوقوف عنده . هذا وليس في تقديم المتنبي والبحتري على أبي تمام في عدد الشواهد ما يعارض هذا الرأي أو ينفيه ، فحسبه أن جعل في الرأس رائد الصنعة البديعة ، وأن يكون في طليعة من استشهد لهم أربعة ، ثلاثة فهم صناعيون "[80]، وحسبه أنه اختار للبحتري في " مختاره ومن دواوين المتنبي ، والبحتري وأبي تمام " من الأبيات الشعرية ما يفوق اختياره لكل من المتنبي وأبي تمام[81].

وهكذا يتأكد لنا أن نظرة الجرجاني إلى هؤلاء الشعراء الثلاثة، لا تكاد تختلف ، سواء في اختياره ، أم في أسراره ، إذ يقدم البحتري على صاحبه جاعلاً أبا تمام في المرتبة الثالثة . وربما كان تقديم المتنبي في اختياره راجعاً إلى ما عرف به من أمثال سائرة ، ومعان غزيرة ، ومعارف كثيرة في الحكم والآداب ، كما أشار إلى ذلك هو نفسه في مقدمة هذا الاختيار[82].

وبعد ، فلعلنا من خلال هذه الوقفة مع مسيرة الشاهد الشعري ، على وجه العموم ، وطبيعة الشاهد البلاغي منه على وجه الخصوص ، نكون قد أثرنا إشكالية ما أسميناه بالنموذج في الثقافة العربية إثارة إلا تكن قد أجابت عن أهم الأسئلة التي طرحتها هذه الإشكالية ، فإنها قد لامست جوانب منها بما يجعلنا نكون أكثر قرباً منها ، وأمس رحماً بها .

ولعلنا من خلال وقفتنا مع الشاهد الشعري في أسرار البلاغة، مستحضرين هذا الشاهد في كتب البلاغة السابقة عليه ، نكون قد أكدنا بأن هذا النموذج الثابت ، أو شبه الثابت لم يكن سائداً ، ولا مهيمناً في كل الأطوار التي مرت بها البلاغة العربية ، وأن هناك حقباً

مشعة حظي فيها الدرس البلاغي بجملة من الجهابذة الذين طوروا هذا الـــدرس ، وأبدعوا فيه ، وفي مقدمة أولئك عبدالقاهر الجرجاني ، وفي مقدمة إبداعاتهم أسراره في البلاغة ، ولله في خلقه أسرار .



الهوامش

1) تأويل مشكل القرآن 18 .
2) المرشد إلى فهم أشعار العرب 863 .
3) منهاج البلغاء 143 – 144 .
4) ديوان الأعشى 191 .
5) المقابسات 109 – 110 .
6) انظر الفصل الذي عقده الجرجاني لهذا الموضوع في دلائل الإعجاز 11 – 28 .
7) دلائل الإعجاز 23 .
8) إيضاح الوقف والابتداء 100/1 .
9) الثابت والمتحول 37/2 .
10) دلائل الإعجاز 12 .
11) إيضاح الوقف والابتداء 100/1 – 101 ، وانظر الإتقان 55/2 ، فقد نقل عنه هذا النص ونسبه إليه وإن لم يذكر الكتاب الذي ورد فيه .
12) طبقات فحول الشعراء 24/1 .
13) نشرها د. إبراهيم السامرائي ببغداد سنة 1968 ، كما نشرها من قبل د. محمد فؤاد عبدالباقي في " معجم غريب القرآن " ، ونشرها من بعد د. بنت الشاطىء بعنوان " الإعجاز البياني للقرآن الكريم ومسائل نافع بن الأزرق ".
14) معجم الأدباء 107/1 – 108 ، وانظر حديث السيوطي عن مصنفات العلماء في غريب القرآن : الإتقان 3/2 .
15) المزهر 578/1 .
16) انظر مقدمة أبيات المعاني لابن قتيبة أ/ب – ح ، ومعاني الشعر للأشنانداني 3، وتراجم هؤلاء العلماء في مظانها .
17) غريب الحديث لأبي عبيد القاسم بن سلام أ/د – . .
18) غريب الحديث لأبي عبيد 1 / د – هـ .
19) أثر القرآن في تطور النقد العربي 202 .

20) انظر على سبيل المثال : تأويل مشكل القرآن ، تهذيب اللغة ، إيضاح الوقف ، دلائل الإعجاز ...

21) تأويل مشكل القرآن 12 ، والصناعتين 7 – 8 ، وسر الفصاحة 13 – 14 .

22) الإصابة 148/4 .

23) معجم الأدباء 108/1 .

24) إنباه الرواة 185/4 ، وانظر طبقات النحويين 31 .

25) الخزانة 346/1 – 347 .

26) إنباه الرواة 133/4 .

27) نفسه .

28) الإعجاز البياني ... 309 – 311 – 315 – 319 – 320 – 330 إلخ . وانظر الإتقان 55/2 .

29) مصادر الشعر الجاهلي 600 .

30) انظر الخزانة 5/1 – 16 .

31) العمدة 967/2 .

32) الخزانة 5/1 .

33) بيان إعجاز القرآن للخطابي 46 .

34) الأشباه والنظائر 2/1 .

35) القزويني وشروح التلخيص 35 . وانظر التفكير البلاغي عند العرب 477 .

36) التفكير البلاغي عند العرب 478 – 479 .

37) انظر أثر القرآن في تطور النقد العربي 266 .

38) تأويل مشكل القرآن 153 ، ونقد الشعر 177 ، وعيار الشعر 171 ، والموازنة 45/1 ، والصناعتين 310 ، والموشح 88 ، 141 ، وسر الفصاحة 158 ، والبيت في أسرار البلاغة 35 ، ولكنه استشهد به في مجال خاص ، وعلى نحو خاص ، كما سأوضح : وهو مع آخر في لسان العرب (حفر) منسوبين لجبيهاء الأسدي ، يصف ضيفاً طارقاً أسرع إليه..... ومعنى يمريه يستخرج ما عنده من الجري ".

39) عيار الشعر 171 حاشية 3 ، وانظر لسان العرب (حفر) .

40) سر الفصاحة 157 – 158 .

41) الخزانة 371/1 .

42) المصدر نفسه .

43) الفهرست 76 .

44) تاريخ الأدب العربي – القسم الأول 457 .

45) الكتاب – مقدمة المحقق 24/1 .

46) الخزانة 372/1 .

47) حديث الأربعاء 3/2 – 8 . وانظر الأسس الجمالية في النقد العربي 316 – 322 .

48) الأسس الجمالية في النقد العربي 310 .

49) الثابت والمتحول 59/1 – 66 ، وانظر حديث الأربعاء 9/2 – 13 .

50) تكوين العقل 96 وانظر الثابت والمتحول 74/1 – 76 .

51) تكوين العقل العربي 96 .

52) سبق أن عالجت هذه المسألة في موضوع " ضوابط فهم الشعر في شروح الأعلم الشنتمري "، ص : 383 – 393 ضمن محور " التراث المغربي والأندلسي : التوثيق والقراءة " منشورات كلية آداب تطوان .

53 – أسرار البلاغة 26 .

54) أســرار البلاغة 53 ، وقد سبق أن استشهدت بهذا البيت في معرض الحديث عن نمطية الشاهد في كتب البلاغة والنقد عند غير الجرجاني ممن تقدمه أو عاصره ، وإنما استشهدت به مرة ثانية ، لإيضاح طبيعة الشاهد الشعري عند الجرجاني وعند غيره من البلاغيين .

55) أسرار البلاغة 36 .

56) المقطوعة في أسرار البلاغة 36 ، والترتيب لم يرد بهذا الشكل ، ولكن السياق يدل عليه .

57) أسرار البلاغة 36 .

58) نفسه 34 .

59) أصول النقد الأدبي 51 .

60) دلائل الإعجاز 15 .

61) بيان إعجاز القرآن 26 .

62) النكت في إعجاز القرآن 75 .

63) نفسه 94 – 95 .

64) سر الفصاحة 99 – 100 .

65) أسرار البلاغة 31 .

66) نفسه 224 .

67) نفسه 224 .

68) نفسه 223 .

69) نفسه 225 .

70) أسرار البلاغة 225 – 226 .

71) يرى مصطفى الجوزو أن الجرجاني " ضرب صفحاً عن كل الجاهليين والإسلاميين ، باستثناء بعض الأمويين في معرض حديثه عن الاستشهاد بشعر القدماء والمحدثين في البلاغة العربية ، وهذا غير صحيح ، فقد استشهد غير ما مرة بشعر امرىء القيس ، ولبيد ، والحطيئة ، كما استشهد بشعر حسان بن ثابت وغيره ، وإن بدرجة أقل (انظر رأيه في مقاله : الشاهد الشعري في البلاغة العربية ص : 71 ، مجلة الفكر العربي عدد 46 سنة 1987) .

72) انظر الإحصاء التقريبي لشواهدهم ، في مقال د. مصطفى الجوزو السابق ، ص : 69 .

73) أسرار البلاغة 101 .

74) أسرار البلاغة 109 – 110 .

75) معجم الأدباء 16/14 . وانظر أسرار البلاغة 52 – 53 ، وعبدالقاهر الجرجاني 76 .

76) الطرائف الأدبية 198 .

77) أسرار البلاغة 264 .

78) نفسه 278 ، 317 .

79) نفسه 264 ، 265 .

80) الشاهد الشعري ... مصطفى الجوزو ، ص : 64 (مقال في مجلة الفكر العربي عدد 46 سنة 1987) .

81) المختار للبحتري 498 بيتاً ، وللمتنبي 336 بيتاً ، ولأبي تمام 264 بيتاً .

82) المختار في دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام 201 .

لائحة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

1 – الإتقان في علوم القرآن للسيوطي . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار التراث ، القاهرة .

2 – أسرار البلاغة للجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتر ، دار المسيرة ، بيروت . الطبعة الثالثة 1983 .

3 – الأشباه والنظائر للخالديين . تحقيق : السيد محمد يوسف ، القاهرة 1958 .

4 – الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر . تحقيق : علي محمد البجاوي . دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى 1992 .

5 – إنباه الرواة للقفطي . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1986 .

6 – إيضاح الوقف والابتداء لابن الأنباري ، وتحقيق : محيي الدين عبدالحميد رمضان . دمشق 1971 .

7 – بيان إعجاز القرآن للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام . دار المعارف ، الطبعة الرابعة .

8 – تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، المدينة المنورة، الطبعة الثالثة 1981 .

9 – خزانة الأدب للبغدادي ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ، الطبعة الثالثة 1989 .

10 – دلائل الإعجاز للجرجاني . تحقيق : محمود محمد شاكر ، القاهرة . الطبعة الثالثة 1989 .

11 – ديوان الأعشى الكبير . تحقيق محمد محمد حسين ، مؤسسة الرسالة ، بيروت . الطبعة السابقة 183 .

12 – سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى 1982 .

13 – الصناعتين لابن هلال العسكري تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم .

14 – طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

15 – طبقات النحويين واللغويين للزبيدي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، الطبعة الثانية .

16 – العمدة لابن رشيق ، تحقيق محمود قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الأولى 1988 .

17 – عيار الشعر لابن طباطبا . تحقيق عبدالعزيز ناصر المانع . الرياض 1985 .

18 – غريب الحديث لأبي عبيد القاسم بن سلام . دار الكتاب العربي ، بيروت 1976 .

19 – الفهرست لابن النديم ، دار المعرفة ، بيروت .

20 – المختار من دواوين المتنبي والبحتري ، وأبي تمام للجرجاني (ضمن الطرائف الأدبية) لعبدالعزيز الميمني . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى 1988 .

21 – معاني الشعر لأبي عثمان الأشناندانى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

22 – كتاب المعاني الكبير لابن قتيبة . دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى 1984 .

23 – المقابسات لأبي حيان التوحيدي . تحقيق محمد توفيق حسين . دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية 1989 .

24 – منهاج البلغاء لحازم القرطاجني . تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . دار الغرب الإسلامي . الطبعة الثالثة 1986 .

25 – الموازنة للآمدي . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ، الطبعة الرابعة .

26 – الموشح للمرزباني ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر 1965 .

27 – نقد الشعر لقدامة بن جعفر . تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة .

28 – النكت في إعجاز القرآن للرماني (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) . تحقيق محمد خلف ومحمد زغلول . دار المعارف ، الطبعة الرابعة .

ثانياً : المراجع

1 – أثر القرآن في تطور النقد العربي . تحقيق محمد زغلول سلام . دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

2 – الأسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين اسماعيل . دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة 1974 .

3 – أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب . مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثامنة .

4 – الإعجاز البياني للقرآن ومسائل نافع بن الأزرق ، عائشة عبدالرحمن بنت الشاطىء . دار المعارف ، الطبعة الثانية .

5 – تاريخ الأدب العربي ، بروكلمان . ترجمة عبدالحليم النجار وآخرين . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

6 – التفكير البلاغي عند العرب ، حمادي صمود ، المطبعة الرسمية بتونس 1981 .

7 – تكوين العقل العربي ، محمد عابد الجابري ، الطبعة الثالثة 1987 .

8 – الثابت والمتحول لعلي أحمد سعيد (أدونيس) . دار العودة ، بيروت ، الطبعة الرابعة 1983 .

9 – حديث الأربعاء ، طه حسين ، دار المعارف ، الطبعة العاشرة .

10 – عبدالقاهر الجرجاني (أعلام العرب) أحمد أحمد بدوي ، ط2 ، الناشر مكتبة مصر .

11 – القزويني وشروح التلخيص ، أحمد مطلوب ، بغداد ، الطبعة الأولى 1967 .

12 – المرشد إلى فهم أشعار العرب... عبدالله الطيب، دار الفكر، بيروت . الطبعة الثانية 1970 .

13 – مصادر الشعر الجاهلي ، ناصر الدين الأسد . دار المعارف ، الطبعة الرابعة 1969 .

المجـــلات والندوات :

1 – مجـلة الفكر العربي . عدد 46 ، سنة 1987 . " الشاهد الشعري في البلاغة العربية . نموذج : المتنبي " 68 – 90 . د. مصطفى الجوزو .

2 – ندوة التراث المغربي والأندلسي : التوثيق والقراءة . من منشورات كلية آداب تطوان . ندوات (4) . " ضـوابط فهم الشعر في شروح علم الشنتمري " 383 – 393 . د. محمد الأمين المؤدب .



المرزباني الناقد
في " الموشح "



عبدالغني حسني

افتتح الشيخ أبو عبيدالله المرزباني كتاب الموشح بذكر غرضه من تأليفه ، فقال : " سألتَ ، حرس الله النعمة عليك ، وأسبغ الموهبة لديك ، أن أذكر لك طرفاً مما أُنكِرَ على الشعراء في أشعارهم من العيوب التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها ويعدلوا عنها "[1].

ثم أشار إلى أن منهجه هو الالتزام بهذا الجمع دون الاحتجاج للشعراء ، فقال " ولولا أنه لا يجوز أن نبني قولاً على شيء بعينه ثم نعقّب بنقضه في تضاعيفه لذكرنا الاحتجاج للشعراء في هذا الكتاب ، ولكنا نفرد له رسالة إن شاء الله "[2].

فهل أَلْزَمَ المرزباني نفسه بهذا المنهج حقاً ؟ وهل يُعَدّ كتابه كتاباً في الجمع والتصنيف فقط ؟

قد يكون هذا الاتجاه العام للكتاب هو الذي جعل قدماء النقاد ينظرون إلى الموشح على أنه خزانة أدب ، ورسّخ الاعتقاد عند المحدثين بأن هذا الكتاب هو كتاب في الرواية ، وليس كتاباً في النقد[3]. ويجسد هذا الاتجاه بوضوح : د. محمد زغلول سلام إذ يقول: "ويتضح مما ذكرنا أن المرزباني في كتابه كان جامعاً أكثر منه مبتكراً . فلم يبيّن رأيه في الكتاب ، ولم يظهرْ شخصيته ، واكتفى بالرواية عن العلماء السابقين أو النقل عن الكتب التي تعرضت

للموضوع . وبين الحين والحين ترى رأياً له هنا أو هناك كالرأي الذي أوردناه لسرقات أبي تمام "[4]. فحكَم بانعدام شخصية المرزباني في "الموشح ". وهو حُكْم أقَلُّ ما يمكن أن يقال عنه هو أنه مردود ، بأدلة سيأتي بيانها في حينها . ولقد علّق د. منير سلطان على قول د. محمد زغلول سلام هذا فقال : " وأخشى أن أقول إن الدكتور زغلول قد ظلم المرزباني والموشح ، وأنه لم يعط لهما في العناية ما كانا جديرين بهما"[5].

ويبدو الدكتور زكي مبارك أقرب إلى الإنصاف في هذا الإطار. يقول " وقد راجعنا كتاب الموشح عدة مرات . فلم نظفر للمؤلف بما يميزه عن غيره من مصنفي الروايات والأخبار ( ) على أن المؤلف كثيراً ما تظهر شخصيته فيُعرَف رأيه ومذهبه في النقد "[6].

وقد حاول الدكتور زكي الاستناد إلى هذه النصوص من أجل استخلاص معالم الشخصية النقدية عند المرزباني ، فبنى عليها أحكامه، وهي أحكام ذات قيمة كبيرة لو أنها تصدُق حقّاً على المرزباني . ذلك بأن الدكتور مبارك في ذكره نماذج من نقد المرزباني ، قد نسب إليه ستة نصوص لا يصح له منها إلاّ نصّان . أما الأربعة النصوص الأخرى فهي لنقاد نقل عنهم المرزباني ، ومن ثَمَّ تذهب قيمة الأحكام التي بناها عليها د. زكي . سأورد نصين من هذه النصوص ، وأكتفي بالإحالة على النصين الآخرين ، اختصاراً للكلام :

1. قرر د. زكي كثرة ظهور شخصية المرزباني في الموشح ، فقال : " على أن المؤلف كثيراً ما تظهر شخصيته فيُعرَف رأيه ومذهبُه في النقد ، كقوله مثلاً في نقد قول الطائي :

وقد شدَّ مندوحة القاصعا ء مـــنهم وأمسك بالنّافقاء

" ولم نعب من هذه الألفاظ شيئاً غير أنها من الغريب المصدود عـــنه . وليس يَحسُن من المحدثين استعمالها : لأنها لا تجاور بأمثالها ولا تتـبع أشــكالها فكأنها تشكو الغربة في كلامهم "[7]. ومعنى هذا أن الغريب الوحشي قد يحسن استعماله إذا اطرد في كلام متأبّد غريب . أمــا في الكـــلام السلس ، فاستعماله غير مقبول ، وهو يوافق بعض الموافقة ما يراه الجاحظ من أن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الـــناس ، كما يفهم السوقي رطانة السوقي . والتفاهم عند المرزباني والجـــاحظ هو الأساس في اختيار الألفاظ ، " إذ كان الناس لا يقبلون الألفاظ أو يرفضونها إلا موصولة بما يألفون "[8].

فكل هذا الكلام الذي بنى عليه د. زكي استنتاجاته ليس من كلام المرزباني ، بل هو لابن المعتز ، في رسالة نبّه فيها على محاسن شعر أبي تمّام ومساويه . وكلام ابن المعتز هذا يبدأ من قول المرزباني ، " قال عـــبدالله بن المعتز في رسالة نبّه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساويه " (الموشـــح ، ص 377) وينـــتهي عند أول الكلام الذي نقله عن إبراهيم بن محمد بن عرفة النحوي (ص 393). ومما يدل على أن كلام ابن المعتـــز متّصل ، قوله : " وقد سقطنا من معايب شعره شيئاً كثيراً لم نثبتـــه في رسالتنا هذه . وقصْدنا من ذلك ما يبهر الحجة ويقل حد النصـــرة "[9]. فلاشك في أن هذه الرسالة هي نفسها التي أشار إليها المرزباني قبل هذا .

2. اتهـــم د. زكي المرباني بالتعامل ، وبنى رأيه على نص ظنّه لـــلمرزباني هو : " وللطائي سرقات كثيرة أحسن في بعضها وأخطأ في

بعضها . ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار ، وجدتُه قد طوى أكثر إحسان الشعراء "[10].

فرأى في ذلك غضاً من قيمة مختارات أبي تمام . ثم قال معلّقاً : " ففي هذه الفقرة تجنٍّ شديد على أبي تمام ، وإزراء بإحسانه في تأليف مختاراته . وما أحسب الخاطر الذي مرَّ ببال المرزباني مرَّ ببال ناقد شريف القصد "[11]. ثم مضى إلى تعليل هذا الرأي الذي نسبه للمرزباني قائلاً: " ولا أدري كيف يصح هذا من المرزباني إلا أنه أرجّح أنه كان من خصوم أبي تمام "[12]. وليس لدينا ما نقوله في هاته الأحكام إلا أنها مبنية على أساس واه . فهذا النص هو أيضاً لابن المعتز ، موصول بمآخذ وردت قبله . وبعد المآخذ السابق منها قوله :" وقال [يعني أبا تمام] يصف المطايا :

لو كان كلّفها عُبَيْدٌ حاجةً يوماً لزَنَّى شدقماً وجديلا

يعني عبيدا الراعي . ما أخس قوله : " لزنّى شدقما وجديلا"!

وما معنى تزنية ناقة أو جمل أو بهيمة ؟"[13].

وهو كله كلام موصول لابن المعتز ، غير منقطع[14].

وقد نسب د. زكي مبارك نصين آخرين للمرزباني نكتفي بالإحالة عليهما :

– الأول هو تعليق على قول امرىء القيس :

ألا أيُّها الليلُ الطَّويلُ ألا انْجَلي بُصبحٍ وما الإصْبَاحُ فيك بأمْثَلِ

وهو نص للصولي[15].

– والنص الآخر لأحمد بن عمّار ، هو تعليق على قول أبي العتاهية[16]:

حلاوة عيشك ممزوجةٌ فما تأكلُ الشُّهدَ إلاَّ بِسَمّْ

وصنع الدكتور محمد زغلول سلام مثل صنيع د. زكي مبارك، فنسَبَ للمرزباني مواقف ونصوصاً ليست له ، بل هي لنقاد كان ينقل عنهم ، فنسب له النص الذي يتحدث عن سرقات أبي تمام[17]. وقد سبق القول بأن هذا النص منقول من رسالة ابن المعتز في محاسن أبي تمام ومساويه .

ونسب إليه مواقف أخرى . قال : " ومما يأخذه على المحدثين مما يتصل بالمعاني كذلك : الإحالةُ والخروج عن المألوف والذوق أحياناً كقول أبي تمام[18]:

كانوا رداءَ زمانهم فتصَدَّعُوا فكأنّما لبِسَ الزّمانُ الصّوفَا"[19]

ومن يرجعْ إلى هذين الموقفين في " الموشح " يجدْ خلاف ما ظنه الدكتور سلام : فالمأخذ الأول على أبي نواس هو للمبرد، رواه عنه أبو عبدالله إبراهيم بن محمد بن عرفة النحوي . يبدأ من قول المرزباني : " أخبرنا أبو عبدالله إبراهيم بن محمد بن عرفة النحوي ، عن محمد بن يزيد المبرد ، قال : كان أبو نواس لحّانة ، فمن ذلك قوله:

فما ضرَّها أن تكون لجَرْوَلٍ ولا المُزَنّي كعْبٍ ولا لزِيَادِ

إلى أن يقول : " قال : ومن شعره الذي يُذَم قولُه في الرشيد ( ) :

وأخفْتَ أهل الشرك حتى إنّه ....

هذا البيت بادي العُوَار جداً "[20].

وهـــذا كله كلام للمبرّد لاشك فيه . وهو كلام متصل قبل هذا الخبر وبعده .

أما المأخذ الثاني على أبي تمّام ، فهو من نفس رسالة ابن المعتز التي أشار إليها المرزباني .

والـــذي يغلب على ظننا أن ما أوقع الناقدين في هذا هو عدم التفاقهما إلى طريقة المرزباني في عرض آرائه الخاصة . وهي طريقة نابعة مـــن طبيعة كتاب " الموشح ". فالأصل فيه أنه نقلٌ لمآخذ العلماء على الشـــعراء . ولذلـــك فإن المرزباني كلّما عنّ له نقد أو تنبيه ، صدَّره بقوله: " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني "، حتى يمتاز عن غيره من النصوص ، ولا يختلط بها[21].

وقـــد عـــدّد . منير سلطان كل نصوص المرزباني في الموشح فوجدها خمسة وثلاثين نصاً[22] هي كلها عنده نصوص نقدية .

والأمـــر أنّـــا عدَدْنا هذه النصوص التي تضم أحكاماً نقدية للمرزباني فوجدناها لا تزيد على سبعة عشر نصّاً . وما نرى الدكتور منير سلطان إلا أدخل في هذه النصوص النقدية ما ليس منها . وبيان ذلك أن من هذه النصوص ما لا يضم أحكاماً نقدية البتة ، كأن يذكر المـــرزباني خبراً برواية ، ثم يذكره برواية مختلفة . ومن ذلك أنه ذكر خـــبر طـــرفة بـــن العبد مع المسيّب بن علس ، حين قال له الأول : اســـتنوق الجمل ، عن محمد بن يحيى بن أبي ذكوان ، عن أبي عبيدة . وبعـــد أن فرغ منه قال : " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : وقد روي أن طرفة قال هذا القول لعمرو بن كلثوم التغلبي ؛

فحدثني علي بن عبدالرحمن قال : أخبرني يحيى بن علي بن يحيى المنجم عن أبيه ، عن محمد بن سلام " ثم أورَدَ الخبر برواية مختلفة"[23].

وكذلك فعل مع قصة امرىء القيس وعلقمة الفحل مع أم جندب : فأشار إلى أنه قد رواه ابن الكلبي وابن المعتز على نفس حكاية محمد ابن العباس اليزيدي[24]، وصدّر هذه الإشارة بقوله : "قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله ". ومثل هذا موجود في الموشح ، قد يُظَن نقداً ، وما هو بالنقد .

ولعل هذا ما نظر إليه د. منير سلطان ، فكثرت عنده النصوص النقدية ووصلت إلى خمسة وثلاثين نصاً .

ويغلب على هذه النصوص أن تجيء في عقب قول يذكره المرزباني لغيره من العلماء ، فيكون رأيه في الغالب تعليقاً أو تصحيحاً أو تنبيهاً أو إضافة . فلا يكاد يخرج عن ذلك .

ثم إننا نظرنا في هذه النصوص ، فوجدنا من الممكن تصنيفها إلى ست مجموعات :

1. نصوص لا تعدو أن تكون تعقيباً على قول أو رأي .
2. نصوص لا تعدو أن تكون تصحيحاً لخطإ يضمه خبر من الأخبار التي كان يذكرها .
3. نصوص لا تعدو أن تكون إنصافاً لشاعر من الشعراء .
4. نصوص تضم مفاضلة بين شاعرين .
5. نصوص تدل على تمسك بمذهب القدماء .
6. نصوص تتناول قضية نقدية هي قضية السرقات .

1. تعقيبات المرزباني

كـل النصـوص المنسوبة إلى المرزباني في " الموشح " هي في حقيقـتها تعقيـبات ، كما أسلفنا . غير أنّا وجدنا نصّين لا يمكن أن تضمهما أيٌّ من المجموعات التي ذكرنا . والنصّان هما :

النص الأول :

ذكـر المرزباني ما قاله أبو العتاهية في رثاء سعيد بن وهب ، وهو بيتان : هما :

مات واللهِ سَعيدُ بنُ وهْبِ رحـم الله سعيدَ بنَ وهْبِ
يـا أبا عثمانَ أبْكيْتَ عيني يا أبا عثمان أوْجَعْتَ قلبي

ثم ذكر قولاً للصولي . قال : " قال الصولي : وله شبيه بهذا : حدثـني أحمـد بن يزيد قال : حدثني الفضل اليزيدي قال : قيل لأبي العتاهية : مات محمد بن يزيد المسلمي ! فقال :

قـد مـات خلي وأنسي محمـدُ بـنُ يـزيد
مـا المـوتُ واللهِ مـنّا خلافَـهُ بـبعيدِ

قـال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : وقول أبي العـتاهية في مرثية عيسى بن جعفر أشبه بقوله في سعيد بن وهب مما ذكره الصولي ، وهو :

بكَـتْ عيني على عيسى بن جعفرْ عفَا الرحمانُ عن عيسى بنِ جعفرْ"[25]

النص الثاني :

" عـن علي بن عباس الكاتب . قال " قال مثقال الشاعر : قلت لأبي تمام : تقول الشعر الجيد ، ثم تقول البيت الرديء ! فقال :

مَــثَل هــذا مَثَل رجل له عشرة بنين منهم واحد أعمى ، فلا يحب أن يموت .

قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : وهذه حجة ضعيفة جداً[26]. ذكر الدكتور زكي مبارك أن المرزباني يغلب عليه أن يســوق المــآخذ دون أن يتعقبها بنقد أو تصحيح . وقال : " وأحياناً يضيف إليها كلمة صغيرة تعين رأيه ". ثم احتج لكلامه بقول المرزباني الســابق[27]. وقال د. منير سلطان معلقاً على كلام د. زكي مبارك : "وأقــول : في هــذا التعقيب الكفاية . ويقصد به ضعف الحجة ( ) وضعف منهج أبي تمام بين الشعراء ، وضعف صورة أن تقنع أصحاب الــذوق الســلفي من النقاد ، وهو منهم "[28]. وجعل د. منير هذه القولة حجة على مناهضة المرزباني لأبي تمام . وقال إن موقفه هذا من أبي تمام قد يكون راجعاً إلى عدم تذوقه لمذهبه الجديد في البديع[29].

وهذا كله كلام لا يقوم عليه دليل . وما نحسب نص المرزباني ينطق بكل هذا . إنما هو تضعيف لحجة أبي تمام في التشبيه الذي أتى به لرداءة بعض شعره . فضعَّف حجته . ولم يضعِّف مذهبه .

2. تصحيحات المرزباني

للمرزباني في " الموشــح " ثلاثة تصحيحات ، تدل على أنه لم يكــن مجرد ناقل لآراء غيره ، بل كان عالماً بما ينقله ، ناقداً له ، محقِّقاً حين يقتضي الأمر . وهذه النصوص هي :

* النص الأول :

أورد خــبر احتكام راوية جرير وراوية نصيب وراوية كثير

وراوية جميل وراوية الأحوص إلى سكينة بنت الحسين . وفي هذا الخبر أن سكينة قالت لصاحب كثير : أليس صاحبك الذي يقول :

يَقَرُّ بعيني ما يَقَرُّ بعيْنِها   وأحْسَنُ شيءٍ ما بِهِ العَيْنُ قَرَّتِ

ثم قال : " قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : في هذا الخبر خطأ عند ذكر كثير ، لأن البيت الذي أوله : يَقَرُّ بعيني ما يَقَرُّ بعينها ، للأحوص بن محمد "(30).

* النص الثاني :

" كتب إلي أحمد بن عبدالعزيز ، أخبر عمر بن شبَّةَ قال : يقال إنه اجتمع على باب الوليد بن عبدالملك الفرزدق وجرير والأخطل والبعيث والأشهب ابن رميلة ( ) قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى ، وذكر الفرزدق في هذا الحديث غَلَطٌ ، لأنه ما ورد على خليفة قبل سليمان بن عبدالملك "(31).

* النص الثالث :

أورد بيتاً لإسحاق بن إبراهيم الموصلي برواية أبي الحسن علي بن هارون هو :

ضنَّتْ سعادُ غَداة البيْنِ بالزَّادِ   وأخلفَتْكَ فما تُوفي بميعادِ

ذكر أبو الحسن أنه سرقه من بيت الأحوص :

ضَنَّتْ سعادُ غداة البيْنِ بالزَّادِ   وآثرتْ حاجةَ الثَّاوي على الغَادي

" قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : هكذا قال أبو الحسن . والرواية المشهورة الصحيحة في بيت الأحوص :

" ضنَّتْ عَقيلَةُ لما جئتُ بالزّاد " [32].

وسوف نعود لهذا النص عند تعرضنا للسرقات .

3. إنصاف الشعراء

انتصف المرزباني للشعراء في أربعة نصوص :

- النص الأول :

ذكــر قول الأصمعي : " تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة . وكان يكابر ( ) " وقال بعده : " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني : وهـذا تحـامُلٌ شديد من الأصمعي ، وتقوُّلٌ على الفرزدق لهجـائه بأهله" [33].

وسيأتي الحديث عن هذا النص أثناء تعرضنا للسرقات .

- النص الثاني :

أورد خــبراً للنوار امرأة الفرزدق تفضل فيه عليه جريراً ، ثم قــال : " قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : ولا يقبل قول النوار على الفرزدق لُمنافَرتها إيّاه " [34].

- النص الثالث :

أورد أخــباراً عن سرقات كُثيّر، كلها وصلت بواسطة الزبير بــن بكــار ، قال بعدها : " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعــالى : تحامُل الزبير ابن بكار على كُثير فيما جمعه من أخباره وبيّن عــليه من سرقاته ظاهرٌ ، وهو خصم لا يُقبل قوله على كُثير لهجاء

كـثير لولد عبدالله بن الزبير ، وانحراف الزبير عن أهل البيت عليهم السلام "[35].

وهـذه النصوص الثلاثة تسير كلها في اتجاه واحد ؛ وتؤكد التزام المرزباني بصرامة المنهج العلمي في النقد من خلال تحفظه من كل مـا يمكن أن يكون فيه للأهواء والخلافات السياسية نصيب في توجيه الأحكـام . وليس هناك شيء يمنع المرزباني من هذا التحفظ ، بل إن المـنهج العـلمي يفرضه ؛ فلا شيء يوجب القول بانحياز المرزباني إلى الفرزدق أو كثير .

– النص الرابع :

لما سمع أبو الصقر قول علي بن العباس الرومي فيه :

هذا الذي حكمتْ قدماً بسودده   عدنـانُ ثم أجـازتْ ذاك قحطانُ

قالوا : أبو الصقرِ من شيبانَ قلتُ لهم :   كـلاّ لعمري ، ولكنْ منه شيْبانُ

قال : هجاني والله ! قيل له : هذا من أحسن المديح . اسمعْ ما بعده :

وكم أبٍ قدْ علاَ بابْنٍ ذُرى شَرفٍ   كمـا عَـلا برسـولِ الله عَدْنانُ

فقال : أنا بشيبان ، ليس شيبان بي ( )

" قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : وهذا ظُلم من أبي الصقر لابن الرومي . وقلة علم منه بالفرق بين الهجاء والمديح"[36]

وهذا الانتصاف للشعراء ما هو إلا ثمرة من ثمرات نضج النقد

في القرن الرابع . وعَمَلُ المرزباني هذا شبيه بما قام به القاضي الجرجاني حيث وضع كتاب " الوساطة " للانتصاف للمتنبي مما أجحف فيه على خصومه . وليس يحقّ لنا أن نتهم أي ناقد سلك هذا المسلك بالتعصب للشـاعر الذي ينتصف له ، أو بالميل إليه ، طالما كان ملتزماً في ذلك بحـدود المنهج العلمي المجرد من سلطة الأهواء . وما نرى المرزباني إلاّ مُلزِماً نفسه بهذه الحدود في انتصافه للفرزدق وكُثَيِّر وابن الرومي .

4. المفاضلة بين الشعراء

للمرزباني في المفاضلة بين الشعراء ثلاثة نصوص هي :

النص الأول :

– قـال مـروان بن أبي حفصة : " من نظر في نقائض جرير والفرزدق علم أن جريراً لم يقم للفرزدق .

قـال الشـيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : وصدق مروان في هذا القول ، والأمر فيه ظاهر غير مستتر "(37).

وليس المرزباني في تقديم الفرزدق على جرير في الهجاء فَرْداً . فرأيه في ذلك يوافق أغلب الآراء المفاضلة بين الرجلين في الموشح ، في هذا الغرض : فمن ذلك ما قاله أبو عبيدة : سأله أبو سهيل عبدالله بن ياسين عن أيّهما أشعر . فقال : " ويحك . هل قال جرير للفرزدق إلاّ في ثلاثة أنواع ، الزبير وجعثن والقيْن . وللفرزدق فيه مائة نوع"(38). ومنه ما قاله أبو الخطاب الأخفش ، قال : " لم يهج جرير الفرزدق إلا بثلاثة أشياء يكررها في شعره كلها كـذب ( ) فلم يجاوز جرير هذا

ولم يحسن فيه ؛ ولا نجد للفرزدق قصيدة إلا وفيها هجاء بديع ليس في الأخرى مثله "[39].

وكذلـك البحتري قال لابنه : " لا أرى أن أكلم من يفضّل جريراً على الفرزدق ، ولا أعدّه من العلماء بالشعر ". وعلل ذلك بأن جريراً " لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء ( ) والفرزدق يهجوه في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويبدع فيها "[40].

ولذلك يصعب الاطمئنان إلى رأي من قطَع بميل المرزباني إلى الفرزدق في قوله[41]، لأن الحكمَ الذي أقرَّ عليه مروانَ بن أبي حفصة لا ينسـحب على كل شعر الرجلين ، بل هو مختص بنقائضهما فقط . هذه واحدة . والثانية أنه قد مرَّ بنا أن أغلب الذين أورد لهم المرزباني نصوصاً يغلبون الفرزدق على جرير في الهجاء . ومن ثم ، فإنه لا معنى للقول بميل هوى المرزباني إلى الفرزدق .

– النص الثاني :

" أنشد كُثَيِّرٌ عبدَالملك مدحته التي يقول فيها :

على ابن أبي القاصي دِلاصٌ حَصينةٌ ... أجـادَ المُسَـدّي سَـرْدَها وأذَالَها

يـؤودُ ضـعيفَ القوم حَمْلُ قَتيرِها ... ويستَضْـلِع القـومُ الأشَمُّ احتمالَها

فقـال له عبدالمـلك : قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحَـبّ إليَّ مـن قولك إذ تقول . وقال ابن أبي خيثمة في حديثه : ألا قلت كما قال الأعشى :

وإذا تجـيءُ كتيـبةٌ مَلمومَةٌ ... خرساءُ يخشى الذّائدون نهالَها

كـنتَ المقدَّمَ غيرَ لابسِ جُنَّةٍ ... بالسيف تَضرِبُ مُعلماً أبْطالَها

فقال : يا أمير المؤمنين ، وصف الأعشى صاحبَه بالطَيش والخُرْق والتغرير . ووصفتُك بالحزم والعزم . فأرضاه .

قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثيّر ؛ لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الأوسط ( ) وقول كثير يقصُر عن الوصف "[42].

والموقف الذي يتضمنه هذا النص ليس صريح النسبة إلى المرزباني . وقد نسبه إليه د. منير سلطان ورأى فيه دليلاً على اتباع المرزباني لمذهب السلف . فقال معلقاً : " ألا تشتمّ رائحة الجاحظ في أسلوب المرزباني ؟ "[43] والذي يرجح عندنا هذه النسبة أمران :

– الأول هو إيراده في موضع الاحتجاج للأعشى .

– والثاني هو تصديره بقوله : " رأيت أهل العلم بالشعر ". وهو أسلوب كان يلجأ إليه القدماء : إذا رأوا رأياً ، ذكروا أن رأيهم ذاك هو مذهب العلماء . قال قدامة بن جعفر : " إن الغلوَّ عندي أجْود المذهبيْن . وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً "[44].

وأساس هذه المفاضلة عند المرزباني هو المبالغة في الوصف . ومسألة المبالغة هذه والغلو مسألة شغلت بال النقاد كثيراً خلال هذا القرن وبعده ، في إطار ما سمّوْه بقضية الصدق والكذب .

والمرزباني إن يكن ذاك رأيه من النقاد الذين يميلون إلى الغلو ويعزفون عن الاقتصار على الأمر الأوسط . وموقفه هذا شبيه

بموقف قدامة بن جعفر إذ يقول : " إن الغلو عندي أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديماً . وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه . وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم "[45].

ويشير المرزوقي أيضاً إلى أن الغلو هو مذهب أغلب العلماء بالشعر والقائلين له[46].

– النص الثالث :

" قال الشيخ رحمه الله تعالى : ( ) وكثير من أهل الأدب ينكر خبث لسان علي بن العباس الرومي ، ويطعن عليه بكثرة هجائه، حتى جعلوه في ذلك أوحد لا نظير له ، ويضربون عن إضافة البحتري إليه وإلحاقه به ، مع إحسان ابن الرومي في إساءته ، وقصور البحتري عن مداه فيه ، وأنه لم يبلغه في دقة معانيه وجودة ألفاظه وبدائع اختراعاته "[47]. وهنا تقوم المفاضلة على جودة اللفظ ودقّة المعنى وبديع الاختراع . وهي في مجملها أمور لا يمكن فصلها عن عمود الشعر . وسيأتي الحديث عنها في حينها .

ويُهمنا بعد هذا كل أن نقول : إن المرزباني لم يكن الناقد الوحيد الذي طرق باب المفاضلة بين الشعراء . بل إن هذه القضية تكاد تكون سمة عامة طبعت النقد في هذا القرن وقبله ، فكانت مسايرة للإزدهار الذي وصل إليه الشعر العربي ، فلا نكاد نجد من النقاد من لم تكن له وقفة على الأقل في المفاضلة بين شاعرين كجرير والفرزدق ، أو بين أحدهما والأخطل ، أو بين أبي تمام والبحتري ، أو بين جميل وكثيّر ، أو غير هؤلاء .

ومفاضلة المرزباني مطبوعة بدقّة القرن الرابع : فهو حين يفاضل بين جرير والفرزدق ، يخص بحديثه نقائص الرجلين ، ولا يجعل حكمه منسحباً على كل شعرهما . وحين يفاضل بين كثير والأعشى يعطي حكمه تعليلاً مستمَداً من قضية الصدق والكذب وهي من أهم القضايا النقدية التي طبعت زمنه . كما أنه حين يفاضل بين البحتري وابن الرومي يقصر حديثه على الهجاء وحده ، ويزيد إلى هذا دقّةً فيجعل لمفاضلته أساساً من مسألة عمود الشعر وهي من أهم ما كان يشغل بال النقاد أيضاً .

5. اتّباع القدماء

واتّباع القدماء عند المرزباني يؤكده أمران : الأول هو عدم مخالفة العُرف في المعاني المطروقة ، والثاني هو اتكاؤه على عمود الشعر. فأما عدم مخالفة العرف فينطق به نصان :

– النص الأول :

ذكر مأخذ بعضهم على الشمّاخ بن ضرار في قوله :

إذا بلّغتني وحملْتِ رَحْلي ... عَـرَابةَ فاشْرَقي بدم الْوتينِ

ثم قـال : " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى : وقد تبعَ الشماخَ في إساءته أبو دهبل الجمحي . فقال وأنشدَناه أحمد ابن سليمان الطوسي عن الزبير بن بكار :

يـا نـاق سيري وأشرَقي ... بـدم إذا جئـتِ المغيرهْ

سـيُثيبُني أخـرى سِـوا ... ك ، وتـلك لي منه يَسيرهْ

وتبعهما أيضاً ابن عاصية السلمي "[48].

والمرزباني يستند في هذا استناداً واضحاً إلى موقف لرسول الله صلى الله عليه وسلم :قالت له أنصارية مأسورة بمكة كانت قد نجت على ناقة له إنما قد نذرت إن هي نجت عليها أن تنحرها ، فقال لها رسول الله صلى الله عليه وسلم : لبئس ما جزيتها[49].

– النص الثاني :

ذكـر القصـة المشهورة لحسان بن ثابت مع النابغة الذبياني بسوق عكاظ ثم قال: " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله ( ) فأمـا قولـه فخرتَ بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولدك . فلا عذر عندي لحسان فيه على مذهب نقاد الشعر . وقد احترس من مثل هذا الزلل رجـل مـن كلب ، فقال يذكر ولادهم لمصعب بن الزبير وغيره ممن ولده نساؤهم :

وعـبدَ العزيز قد وَلَدْنا ومُصْعَبًا وكـلُّ أبٌ للصَّـالحين وَلُودُ

فإنـه لـما فخر بمن ولده نساؤهم فضّل رجالهم ، وأخبر أنهم يلدون الفاضلين ، وجمع ذلك في بيت واحد ، فأحسن وأجاد "[50].

وواضـح مـن هذين النصين مدى تمسُّك المرزباني بما تعارف عليه العرب في معانيهم[51].

أمـا اتكـاء المرزباني في نقده على عمود الشعر ، فنلمسه في النص التالي :

– النص الثالث :

أورد أبياتاً للبحتري في هجاء المستعين ، منها قوله :

ولــو أنّا استطعنا لاقْتَدَيْنا　　قطــوع الرّتم منه بالبَوَاري

ثم قال : " قال الشيخ رحمه الله تعالى : وهذه الأبيات من أقبح الهجاء لفظاً وأسمجه معنى ، ولاسيما بيت البواري . وهي أيضاً خارجة عــن طــريقة هجاء الخلفاء والملوك المألوفة . وهي بهجاء سفلة الناس ورعــاعهم أشــبه ، مع ما جمعت من سخافة اللفظ وهلهلة النسيج والــبعد عن الصواب . وكثير من أهــل الأدب ينكر خبث لســان عــلي بن العباس الرومي ، ويطعن عليه بكثرة هجائه ( ) ويضربون عن إضافة البحتري إليه ( ) وأنه لم يبلغه في دقة معانيه وجودة ألفاظه وبدائع اختراعاته " [52].

وإذا تأملــنا أهم ما أخذه المرزباني على البحتري في هجائه ، وجدناه لا يعدو أمرين :

- مخالفة العرف في هجاء الخلفاء والملوك .
- تقصيره في اللفظ والمعنى .

ونستعرض هذا الأمر الأخير فنجده يضم عدة جوانب :

- سخافة اللفظ .
- هلهلة النسج .
- البعد من الصواب .
- انعدام الدقة في المعنى .

أولاً تجــد هذا شبيهاً بقول المرزوقي : " إنهم كانوا يحاولون شــرف المعــنى وصــحّته وجــزالة اللفظ واستقامته والإصــابة في الوصــف ( ) والــتحام أجــزاء النظم " [53]، أو بقول القاضي

الجرجاني : " وكانت العرب إنما تُفاضِل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتُسلِّم السبق فيه لمن وصف وأصاب ، وشبَّه فقاربَ ، وبَدَهَ فأغزرَ ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "[54]. وليس اتباع القدماء وقفاً على المرزباني وحده من نقاد القرن الرابع . فقد ذكر قدامة بن جعفر أن من العيوب العامة للمعاني "مخالفة العرب والإتيان بما ليس في العادة والطبع "[55]. وما قول المرزوقي السابق سوى تعبير عن رأي الشعراء والنقاد فيما ذكره . ذلك بأن من أهم ما طبع نقد القرن الرابع الهجري بخاصة هو حضور الروح القديمة فيه ، واتخاذ القديم مقياساً للصحة[56]. وليس المرزباني في هذا الأمر بوحيد .

6. السرقات

خاض المرزباني في موضوع السرقات الشعرية ، سأذكرها محاولاً استخلاص بعض النتائج التي تقرّبنا من نظرته إلى هذه القضية :

– النص الأول :

ذكر قول الأصمعي : "تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة . وكان يكابر . وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت . قال : ولا أدري ، ولعله وافق شيء شيئاً "، ثم قال معلقاً : " قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني : وهذا تحامل شديد من الأصمعي وتقوُّل على الفرزدق لهجائه بأهله . ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض

الشـعراء في أبيـات معروفة . فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سـرقة، فهـذا محـال ، وعلى أن جريراً قد سـرق كثيراً من معاني الفرزدق " [57].

في هذا النص يثير المرزباني ثلاث قضايا :

1. ليسـت الإغـارة على بعض الشعراء عيباً ، إنما العيب أن يكون معظم شعر الشاعر مسروقاً .
2. من العيب أن يعمد الشاعر إلى ديوان شاعر واحد فيأخذ منه .
3. هناك معانٍ خاصة بكل شاعر لا يحق لشاعر آخر أن يسرقها .

وإذا نحـن حاولـنا أن نجمع بعض هذه القضايا إلى بعض ، وجدنا أن موقف المرزباني في هذا النص يتلخص في أن السرقة ليست في ذاتها عيباً ، إنما العيب فيها أن يعمد الشاعر إلى ديوان شاعر واحد فيكثر منه الأخذ . ومثل هذا نبّه عليه الآمدي في الموازنة . قال: " ولم أستقص باب البحتري ولا قصدتُ الاهتمام إلى تتبعه ، لأن أصحاب البحتري ما ادعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام لأبي تمام ، بل استقصيتُ مـا أخـذه من أبي تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المساوي أن يتعمد الشـاعر ديـوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحـتري من معاني أبي تمام ، ولو كان عشرة أبيات ، فكيف والذي أخذه منه يزيد على مائة بيت " [58].

– النص الثاني :

أورد بيتاً لإسحاق بن إبراهيم الموصلي برواية أبي الحسن علي بن هرون ، هو :

ضنَّتْ سعادُ غداة البيْنِ بالزَّادِ وأخلفَـتْكَ فما تُوفي بِميعادِ

ذكر أبو الحسن أنه سرقه من بيت الأحوص :

ضـنّتْ سعادُ غداة البيْنِ بالزَّادِ وآثرتْ حاجةَ الثّاوي على الْغَادي

" قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : هكذا قال أبو الحسن . والرواية المشهورة الصحيحة في بيت الأحوص :

" ضنت عَقيلةُ لما جئتُ بالزَّادِ "[59].

يحتمل هذا النص وجهين :

– الأول هـو أن يكون مجرد تصحيح لرواية أبي الحسن بن هرون .

– والـثاني هو أن يكون المرزباني قد قصد من هذا التصحيح نفســه إلى دفع السرقة عن إسحق بن إبراهيم الموصلي . ويرجّح هذا الاحـتمال أن روايـة أبي الحسن لبيت الأحوص تشبه في لفظها بيت الموصلي ، وأن الرواية الصحيحة التي ذكرها المرزباني تختلف عنها في لفظهـا . يضـاف إلى هذا أنه حينما ذكر الرواية الصحيحة اكتفى بالشطر الأول المطابق للشطر الأول من بيت إسحق . فقد يكون هذا دفعـاً للتطابق بين الشطرين أراد المرزباني من خلاله دفع السرقة عن إسحق .

وإن كـان هـذا هو قصد المرزباني ، فإنه يعني أنه لا يرى في اختلاف اللفظ سرقة ، ولو كان المعنى واحداً . إلا أننا لا نستطيع أن نقبل هذا إلا على سبيل الترجيح .

– النص الثالث :

ذكر قول قيس بن الخطيم (وهو معيب عند العلماء) :

كأنّها عُودُ بانةٍ قَصِفُ

ثم قال : " قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : فأخذه ابن أبي فَنَن فقال ... :

أيها الظَّبْيُ المَليحُ	القدّ مَجدولٌ مُهَفْهَفُ
أنا من مَيْلِكَ في	مشْيِكَ مرعوبٌ مُخَوَّفُ [60]
لا تَميلَنَّ فإنّي	خائفٌ أن تَتَقَصَّفْ " [61]

فلم يذكر المرزباني في هذا النص أن السرقة عيب . وقد استعمل مصطلح الأخذ للدلالة عليها . وهذا قد يكون راجعاً إلى كون المعنى في الأبيات واحداً واللفظ مختلفاً . وإنما لحق العيبُ البيتَ الأول من معناه عند العلماء . ولم يذكر أنّهم عابوا على أبي فنن أبياته من جهة سرقة المعنى .

– النص الرابع :

" اشترك محمود [الوراق] وعلي بن الجهم في معنى قول علي وأحسن فيه :

كم من عليلٍ قد تخطّاه الرَّدى	فنجا ومات طبيبُه والعُوَّدُ

وقول محمود :

وكم من مريضٍ نعاهُ الطَّبيبُ	إلى نفسه وتَوَلّى كَئيبَا
فماتَ الطَّبيبُ وعاشَ المريضُ	فأضحَى إلى النَّاسِ يَنْعي الطَّبيبَا

فأساء فيه ؛ لأنه إن كان أخذه من علي وجاء به في بيتين ومضّغه وصَيَّره قصصاً بقوله : أضحى ينعاه إلى الناس .. فقد أخطأ ، وإن كان علي أخذه منه فقد جاء به في بيت واحد وأحسن ، فصار أحقّ بالمعنى منه ، وأخذاه جميعاً من قول عدي بن زيد :

وصحيح أضحى يعودُ مريضًا ... وهو أدْنى للموت مِمَّن يعودُ " [62]

يثير هذا النص قضايا عدة :

1. يتحفّظ المرزباني من الحكم على الشاعرين أيهما أخذ عن الآخر : أمحمود أخذ من علي أم علي أخذ منه . وهذا شبيه بمنهج الآمدي حيث تَعْرِضُ له أبيات لشاعرين متعاصرين . من ذلك أنه ذكر بيتين : أحدهما لمريم بنت طارق ، والآخر لجرير ، ثم قال : "ولست أدري أيهما أخذ من صاحبه ؟ أمريم أخذت من جرير أم جرير أخذ منها " [63]

2. يرى من السرقة المحمودة الاحتفاظ بالمعنى المأخوذ ، دون زيادة فيه مع الإجادة فيما أُخِذ .

ومثل هذا نجده عند القاضي الجرجاني . فمن ممدوح السرقات عنده : الإتيان بنفس المعنى المأخوذ مع زيادة حسنة أو لفظ رشيق . من ذلك أنه ذكر بيتين : أحدهما لعلي بن الجهم والآخر لابن المعتز ، ثم أورد بعدهما بيتاً لأبي سعيد المخزومي . وقال : " فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد ، لكن كساه هذا اللفظ الرشيق : فصرتَ إذا قِستَه إلى غيره وجدتَ المعنى واحداً ، ثم احسستَ في نفسك عنده هزَّةً ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم يُنازَع فيها " [64].

3. يـرى المرزباني مثل القاضي الجرجاني أن من مذموم السرقات تطويل المعنى بلا فائدة تُرجى . يقول " إن كان ( ) مضّعه وصـيَّره قصصـاً ( ) فقد أخطأ ". ويقول الجرجاني : " وما أبعد ما وقـع العَطَـوي من أبي دهبل ". (وكان قد امتدح أبا دهبل الجمحي لاختصاره أبياتاً للنابغة الذبياني). ثم أضاف :

" إذ أخذ قول ابن مُناذر ، فقال :

تراضَـيْنا بحُكْـم الله فينا لـنا أدبٌ وللـثّقفيِّ مالُ

ففرَّقه في أربعة أبيات ، بيت ابن مُناذر خير من جميعها "[65].

4. يرى المرزباني أن أخذ المعنى في ذاته ليس عيباً ، لأن علي بـن الجهم أخذ قوله من عدي بن زيد ؛ ولم يذكر أن صنيعه هذا قد عابَه ، بل ذكر أنه أحسَنَ الأخذ .

وإذا مضينا إلى المصطلحات التي استعملها المرزباني للدلالة عـلى السرقة ، وجدنا أكثرها استعمالاً مصطلح " الأخذ ". وَرَدَ في أربعة مواضع ، ولم يَرِدْ مصطلحاً الإغارة والسرقة إلا في موضع لكلٍّ مـنهما . ومصطلح الأخذ استعمله الآمدي أيضاً[66] واستعمله ابن قتيبـة في الشـعر والشعراء ، " ولابدّ في صده عن ذلك الإصطلاح [يعني السرقة] من حكمة . ولعله يرى ما يراه القاضي الجرجاني في أن ذلـك عند القدماء أدنى إلى التوارد منه إلى الإغارة والسلب "[67]. ولعل هذا ما صدّ المرزباني أيضاً عن مصطلح السرقة .

وإذا أردنـا جمـع شـتات هذه النصوص ، تبينّا أن مذهب المرزباني في هذه القضية يتلخص في النقط التالية :

1. اســتعمل مصــطلح " الأخذ " أكثر من غيره للدلالة عما كان القدماء يسمونه بالسرقة .

2. ليس أخذ المعنى في ذاته عيباً ، إنما العيب في أن يعمد الشاعر إلى ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ منه معانيه .

3. ليس في اتحاد معنى الشاعرين سرقة إذا اختلف لفظهما .

4. كان يتحفظ من الحكم بأخذ شاعر من آخر إذا كانا متعاصريْن .

5. مــن السرقات المحمودة : الاحتفاظ بالمعنى المأخوذ ، مع الإجادة فيه.

6. من السرقات المذمومة : تطوير المعنى المأخوذ بلا فائدة تُرجى .

هــذه هي نظرات المرزباني في السرقات . ويتضح من خلالها مــدى الــتقائها بكثير من أفكار الآمدي في السرقات . ويتضح من خلالها مدى التقائها بكثير من أفكار الآمدي والجرجاني خاصة في هذه القضية .

وللمرزباني إلى هذا نقد خُلُقــيّ ذيَّــل به مآخــذه على البحــتري في هجائه المستعين . ومما قاله في ذلك : " لأن البحتري قد هجا نحواً من أربعين رئيساً ممن مدحه ؛ منهم خليفتان ( ) وساق بعدهما الوزراء ورؤساء القواد ( ) بعد أن مدَحهم وأخذ جوائزهم . وحاله في ذلك تنبيء عن سوء العهد وخبث الطريقة " (68).

ولــه أيضاً حكم نقدي عام لا يُستفاد منه شيء ، هو قوله : "قــال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى : ومما أُنكِرَ على أبي العتاهية من سَفْساف شعره قوله في عتبة :

ولْهـــني حُـــبّها وصـــيَّرَنِي مثل جُحى شهْرَةً ومَشْغَلَبَهْ[69]

قـــال ابن فارس : " السفساف من الأمور هو الحقير "[70].
ولا نستطيع أن نقطع بما أراده المرزباني بقوله هذا .

* * * * *

بقيـــت أمامـــنا مســـألة تحتاج إلى نظر ، هي مسألة تصنيف الشـــعراء . فلقد قسّمهم ثلاثة أقسام : جاهليين وإسلاميين ومحدثين .
ويبدو من خلال استعراض هؤلاء الشعراء :

– أن الشـــعراء الجاهليين هم الذين أدركوا الجاهلية . ولهذا فإنه لم يُفرد المخضرمين بطبقة ، بل جعلهم مع الجاهليين أيضاً .

– أمـــا الإسلاميون فهم الشعراء الذين لم يدركوا الجاهلية بحسب هذا التحديد- ولا يدخل فيهم المخضرمون[71] .

وهـــذا العمـــل شبيه بصنيع ابن سلام في طبقاته ، حين قسَّم الشـــعراء إلى جاهليين وإسلاميين ، ولم يفرد طبقة للمخضرمين على الـــرغم مـــن حديثـــه أحياناً عن بعض الشعراء الذين قالوا شعراً في الجاهـــلية وفي الإسلام ، مثل أمية بن حُرثان بن الأسكر وحُرَيْث بن محفّظ ،وهما شاعران من الطبقة الجاهلية العاشرة[72] .

غـــير أن المرزباني يختلف عن ابن سلام بعض الاختلاف حيث يجعـــل كل المخضرمين جاهليين ، لأن ابن سلام وزّع المخضرمين بين الجاهـــليين والإســـلاميين ، فجعـــل الطبقة الجاهلية الثالثة كلها من المخضـــرمين ، وجعـــل كعب بن زهير والحطيئة في الطبقة الثانية من طبقات الجاهليين ، وهما مخضرمان . وذكر كعب بن جعيل في الطبقة

الثالثة من الإسلاميين ، وذكر في السادسة منهم بشامة بن الغدير وقراد بن حنش ، وكلهم مخضرمون [73].

وليس يهمنا المقياس الذي اعتمده ابن سلام هاهنا . فقد يكون مقياساً زمنياً مضطرباً ، وقد يكون مقياساً آخر . إلا أن المؤكد عند المرزباني هو أن المقياس الذي اعتمده هو المقياس الزمني المرتبط بالدلالة الزمنية لمصطلحي " إسلامي " و" جاهلي ".

ومما يقوّي هذا الاعتقاد ، أنه جعل الأخطل ضمن الشعراء الإسلاميين ، وهو نصراني متمسك بنصرانيته [74]. وهو ما قام به ابن سلام أيضا ، إذ جعله في الطبقة الإسلامية الأولى مع جرير والفرزدق والراعي .

أما الشعراء المحدثون فهم خلاف هؤلاء جميعاً . ومصطلح المحدثين هذا هو الذي يقيد مصطلح الإسلاميين ، فليس يُدخل المرزباني ضمن هؤلاء كلَّ من لم يدرك الجاهلية ، بل إن الشعراء الإسلاميين هم الذين يمتازون باثنتين :

- عدم إدراك الجاهلية ، من جهة .

- واختلاف مذهبهم عن مذهب المحدثين ، من جهة أخرى .

غير أن المرزباني لم يحدد مراده بمصطلح المحدثين هذا . ولا نستطيع أن نفهم من القراءة الأولى للتصنيف إلا أنه يجعل فرقاً بين الشعراء الجاهليين والشعراء الإسلاميين والشعراء المحدثين . وقد حاولنا نهج طريق تقرّبنا من فهم هذا المصطلح . فنظرنا في النصوص التي نقلها المرزباني حول هؤلاء الشعراء ، فوجدنا من أهم الصفات التي ذُكرتْ لهم :

1. اللحن وكثرة الخطأ في اللغة ، واستحداث ألفاظ جديدة.

2. الخروج عن طريق الشعراء وعن مذهب العرب .

3. التكلف

4. كثرة السرقات .

5. الإتيان بغريب المعاني ودَقيقها والإحالةُ فيها .

6. الإتيان بغريب الألفاظ وحوشيّها .

7. الإتيان بغريب التشبيه .

8. الكفر في بعض المعاني .

ويغلب على الظن أن المرزباني قد اتكأ في فهمه للمحدث على هـذه الصفات التي وُصف بها الشعراء المحدثون ، وما سمّاهم بالمحدثين إلاّ لاتّصافهم بها.

وهي كلها صفات تلخص التحول الذي بدأ يطرأ على الشعر العربي منذ بدأ يحتك بالحضارات الأخرى كالفارسية وغيرها . فسلك بشـــار وأبـــو نواس وأبو العتاهية ومسلم بن الوليد وغيرهم طريقاً لم يسبق للشعراء أن سلكوها . فأتوا بالغريب من الألفاظ والمعاني وكثُر عندهم البديع والتفنّن في الأسلوب ، وظهر أثر الديانات الأخرى في بعـــض شـــعرهم ، وبالغوا في ابتداع الصور[75] حتى صح للنقاد أن يقولوا إن ما أتى به هؤلاء مذهب جديد محدَث لم يسبِق إليه القدماء . فقـــال المـــبرد : " في المحدَثـــين إســـراف وتجاوز وغلو وخروج عن المقدار"[76].

ومـا نـرى المرزباني إلاّ إلى هذا قصد حيث ماز المحدثين من الإسلاميين ، وما جعْله ابن هرْمة في الشعراء الإسلاميين إلا تعبير عن قول القدماء بأن ابن هرمة هو آخر من يُحتج بشعره .

وليس يهمّنا أن نكشف موقف المرزباني من هذا الشعر المحدث في الموشح ؛ فإن ذلك لن نصل إليه ولو بذلنا فيه جَهداً ، إنما يهمنا أن نعـرف المقيـاس الذي اعتمده في جعل هؤلاء الشعراء من المحدثين . فواضح أن ما أراده هو هذا المذهب الفني الجديد الذي جاء به أمثال أبي نـواس وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد ، وتبعهم فيه وعقّد أمثال البحتري وابن الرومي وأبي تمام ثم المتنبي . وهو مذهب لم يختلف النقاد حـول كونـه محدثاً ، إنما اختلفوا في تأييده أو معارضته . وليس في مصـطلح " المحدث " نفسه قدح حتى نقول إن للمرزباني في استعماله رأياً . فقد استعمله خصوم المحدثين كما استعمله مؤيدوهم .

وقد جعل النقاد واللغويون بخاصة لفظ " المحدث " مقابلاً للفظ " القديم ". قال ابن الأعرابي : " إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نـواس وغيره مثل الريحان يُشمّ يوماً ويذوي فيُرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً "[77]. فجمعوا في القدمـاء كـلاً من الجاهليين والإسلاميين . وإنما كانوا مترجمين لهذا الصراع الذي شهده الأدب العربي بين القديم والحديث .

أمـا المرزباني فقد ورد عنده ذكر القدماء ، إلا أن استعماله لهذا المصطلح يدل على أنه لا يعدو أن يساويه بمصطلح " الجاهليين ". وإذن ، فليس هناك شيء يمكن أن يُتعلق به للقول بأن للمرزباني موقفاً نقدياً من إطلاقه لفظ المحدثين على هؤلاء الشعراء . وليس في إطلاقه

مصطلح القدماء مقابلة بينه وبين مصطلح المحدثين ، لأن همّه كان هو التصـنيف ، فاعـتمد المقيـاس الزمني أوّلاً في ميزه الإسلاميين من الجاهليين . ثم رأى أن هذا المقياس غير كاف لتصنيف كل الشعراء ، فخص المحدثين بقسم منفرد، لاختلاف مذهبهم في الشعر عند مذهب غيرهم . فكان مقياسه زمنياً محضاً تارة ، وفنياً محضاً تارة أخرى .

وبعــد ،

هل كان المرزباني مجرد جامع لأقوال غيره ؟

الحقيقـة أن كتاب " الموشح " وإن كان وُضع لجمع مآخذ العلماء على الشعراء قد ضم جوانب نقدية مهمة ، أظهرت نُضجاً في المـلكة النقدية عند المرزباني ، من خلال ارتباطه في معظم ما أثارته نصوصه بالحركة النقدية في القرن الرابع الهجري سواء في قضاياها أم في خصائصها .

الهوامش

1) المرزباني : الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص 15 .

2) نفسه ، ص 16 .

3) منير سـلطان ، المرزبـاني والموشح ، اللجنة المصـرية العامـة للكتـاب ، ط1 ، 1978، ص 411 412 .

4) محمـد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص 313 314 .

5) منير سلطان : المرزباني والموشح ، ص 421 . (*) والصواب : به .

6) زكـي مـبـارك : النثر الفني في القرن الرابع ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت 1934 ، 150/2 .

7) المرزباني : الموشح ، ص 382 .

8) زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع ، 150/2 151 .

9) المرزباني : الموشح ، ص 387 وانظر : المرزباني والموشح ، ص 414 .

10) المرزباني : الموشح : ص 383 .

11) زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع ، 151/2 152 .

12) المصدر نفسه .

13) المرزباني : الموشح ، ص 382 383 .

14) انظر في ذلك أيضاً : المرزباني والموشح ، ص 414 .

15) انظر الخبر كاملاً في الموشح ، ص 39 42 .

16) المرزباني : الموشح ، ص 326 . وانظر : النثر الفني ، 153/2 .

17) محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، ص 313 .

18) المصدر نفسه ، ص 385 .

19) المرزباني : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، ص 313 .

20) المرزباني ، الموشح ، ص 333 335 .

21) منير سلطان : المرزباني والموشح ، ص 387 ، والموشح ، مقدمة المحقق ، ص 7 ، والأرجح أن العبارة من وضع راوية الكتاب .

22) منير سلطان ، المرزباني والموشح ، ص 387 .

23) المرزباني : الموشح ، ص 98 99 .

24) نفسه ، ص 38

25) المرزباني : الموشح ، ص 323 324 .

26) المصدر نفسه ، ص 395 .

27) زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، 152/2 .

28) منير سلطان : المرزباني والموشح ، ص 414 415 .

29) نفسه ، ص 383 .

30) المرزباني : الموشح ، ص 214 .

31) نفسه ، ص 219 220 .

32) نفسه ، ص 370 .

33) نفسه ، ص 146 147 ، وانظر : المرزباني والموشح ، ص 378 .

34) نفسه ، ص 147 148 .

35) نفسه ، ص 207 . والمرزباني والموشح ، ص 379 .

36) نفسه ، ص 441 . والمرزباني والموشح ، ص 379 380 .

37) نفسه ، ص 167 .

38) نفسه ، ص 167 .

39) نفسه ، ص 167 169 .

40) نفسه ، ص 170 171 .

41) رأى منير سلطان أن في ميل المرزباني إلى الفرزدق دليلاً على عدم تذوّقه للمذهب الجديد في البديع . انظر المرزباني والموشح ، ص 383 .

42) الموشح ، ص 196 197 .

43) منير سلطان : المرزباني والموشح ، ص 381 .

44) نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 94 .

45) نفسه ، ص 94 .

46) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، ط2 ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1967 ، القسم الأول ، ص 11 12 .

47) انظر الخبر كاملاً في الموشح ، ص 413 415 . وسوف نعود إليه في موضع لاحق .

48) المرزباني : الموشح ، ص 87 88 .

49) نفسه ، ص 86 .

50) نفسه ، ص 78 .

51) منير سلطان :المرزباني والموشح ، ص 381 .

52) انظر الإحالة 47 .

53) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ص 9 .

54) علي بن عبدالعزيز الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، ص 33 34 . والمرزباني والموشح ، ص 387 .

55) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 203 .

56) طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة ، بيروت ، ص 166 167 .

57) الموشح ، ص 146 147 .

58) الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق وتعليق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ص 273 .

59) الموشح ، ص 370 .

60) كذا ، والصواب تدوير البيتين :

أيهـا الظـبي المـليح الـــ	ـــقد مجـدول مهفهــف
أنـا مــن ميـلك في مشـــ	ـيك مــرعوب مخـوف

61) المرزباني : الموشح ، ص 428 .

62) نفسه ، ص 429 430 .

63) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص 64 .

64) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 187 188 .

65) نفسه ، ص 189 .

66) انظر الموازنة مثلاً ، ص 58 59 .

67) طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي ، ص 171 .

68) المرزباني : الموشح ص 414 .

69) نفسه ، ص 324 .

70) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط : عبدالسلام محمد هارون ، دار الفكر ، مادة (سف) .

71) هذا تحديد مطلق لمصطلح الإسلاميين ، يقيده مصطلح المحدثين ، وسيأتي بيانه .

72) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ، السِّفْر الأول ، ص 190 و192 .

73) نفسه ، مقدمة المحقق ، ص 64 65 .

74) نفسه ، ص 490 491 .

75) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة 1960 ، ص 117 وما بعدها .

78) المرزباني ، الموشح ، ص 366 .

77) نفسه ، ص 310 .

المصادر والمراجع المعتمدة

1 تاريخ النقد الأدبي عند العرب : من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، تأليف المرحوم الأستاذ طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة ، بيروت .

2 تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ، الدكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية .

3 شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي ، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، ط2 ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1967 .

4 طبقات فحول الشعراء ، لمحمد بن سلام الجمحي ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

5 الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1960 .

6 المرزباني والموشح ، الدكتور منير سلطان ، ط1 ، اللجنة المصرية العامة للكتاب ، 1978 .

7 معجم مقاييس اللغة لابن فارس ، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون ، دار الفكر .

8 الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، للآمدي : الإمام الحسن بن بشر بن يحيى ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت .

9 الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ، للمرزباني ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة .

10 النثر الفني في القرن الرابع ، زكي مبارك ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت .

11 نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية .

12 الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي .



مصطلحات الموشحات

رحلة في المصادر والمراجع



محمد زكريا عناني

مما لا شك فيه أن تحديد المصطلح ، أيّاً كان ، محفوف بمصاعب جمة تناولتها الدراسات المكرسة للتناول العام للمشكلة ، وهذا يتبدى بصورة واضحة في معالجة المصطلح الأدبي العربي بسبب اتساع الرقعة وتعدد البيئات والمستويات ، ومما يضاعف من حجم الصعوبات أن الجهود التي تصدت لتحديد المصطلحات محدودة نسبياً، وتتمثل أكثر مما تتمثل في المعاجم اللغوية (وكثيراً ما يُكتفى فيها بالمعنى اللغوي العام دون التطرق للتحديد الإصطلاحي الدقيق) ودوائر المعارف والمطولات ، ولعلك تجد جانباً من ضالتك من قبيل مفاتيح العلوم للخوارزمي والتعريفات للشريف الجرجاني وكشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي ... إلخ .

ولابأس من التنويه بالجهود الحديثة في هذا الصدد، مثل اصطلاحات الأدب العربي لناصر الحاني، ومعجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة - ولعله أفضل ما صدر في مضماره - ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس، والمعجم الأدبي لجبور عبدالنور، ودليل الناقد الأدبي لنبيل راغب ودليل آخر - بالعنوان نفسه - لميجان الرويلي وسعد البازعي، ثم المعجم الكبير الذي أصدره مؤخراً ثروت عكاشة.

وتظهر مشكلة المصطلح على نحو أوضح من خلال تتبع ما ورد هنا وهناك حول الموشحات، والتي لا تعدو أن تكون في مجملها

شـكلاً واحداً من بين عديد القوالب التي عرفها الشعر العربي والتي يمتد مسارها – منذ أن ولدت على أرض الأندلس – لأكثر من ألف سـنة عـبرت خلالها مضيق جبل طارق لتتغلغل في المغرب كله حتى تصبح جزءاً حياً من رصيده الحضاري العام، ثم لتمتد إلى الشرق منذ بواكـير القـرن السـادس الهجري، وإذا بها تتسل رويداً رويداً إلى وجدان الناس، خاصة في مصر والشام والعراق، وتتوالى القرون وراء القـرون، وجـنس الموشحة حي متدفق جياش بالأصداء والإيحاءات والأخيلة، وإذا بها تصبح أهزوجة البهجة والانتشاء برحيق الحياة حيناً وتمتعه الورع والتبتل الرباني للموت والمعاد حيناً آخر.

ومما يضـاعف من أهمية اتخاذ الموشحة ركيزة للحديث عن معضـلة المصـطلح كونهـا أكثر الأشـكال الشعرية العربية تطوراً وتعقيـداً ، فمن المؤكد أنها تربو في هذا الصـدد على كل العصـور الـتي انبـثقت مـن القصـيدة والأرجوزة ، مثل المزدوج والمربع والمخمسات والمسـمطات.. إلخ، كما أنها الأكثر تشـعباً من بين ما سُـمي بـ " الفنون السبعة "[1]، وهو بدوره مصطلح غامض لا أحد يعرف على وجه التحديد من أطلقه ولا متى كان ذلك، فضلاً عن أن هناك تبايناً شديداً في فهمه واستخدامه.

هـذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الموشحة كثيراً ما تثير الرغـبة في أن تجعـل مـن يتناولونها يعرضون لأشكال شعرية شبيهة ظهـرت قديماً في الآداب الأوروبية، وتتمثل بصورة أساسية في قالب الـتروبادور **Troubadours** وفي شـكل السونيت **Sonnets**، وأشعار التروبادور وعلاقاتها بالشعر العربي أثارت وحدها عشرات بل مـئات الدراسـات، واعتـبرت واحدة من أكثر موضوعات الأدب

المقارن إثارة وحيوية على مر العصور، ويكفي أن غالبية الآراء في هذا الصدد تتفق على أن:

* متوسط المقطوعات التي تتألف منها القصيدة لدى شعراء التروبادور سبع مقطوعات، وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل، وفي كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن في الموشحات والأزجال العربية، وهو ما يسمى بالأسبانية **Mudanza**. ثم إن في شعر التروبادور يوجد ما يقابل القفل في الموشحة والزجل وهو ما يسمى بالفرنسية **Tornade** وبالأسبانية **Vuelta**، وهو يتفق في قافيته مع نظيره في كل مقطوعة من القصيدة، على نحو ما في الموشحات والأزجال، مما لا نظير له في الشعر الأوروبي من قبل، نعم قل أن يوجد في أشعار التروبادور ما يقابل المطلع أوالمركز، وهو ما يسمى بالأسبانية **Estribillo**، ولكن قد يوجد موشحات وأزجال كذلك لا مطلع لها... والخرجة هي نقطة ارتكاز الموشحة عند أوائل من درسوها من نقاد العرب، والجزء المقابل للخرجة هو القفل في كل مقطوعة، وهو ما عنى به شعراء التروبادور، والقافية ذات نظام في كل مقطوعة في شعر التروبادور يشبه نظيره في الموشحات والأزجال: مثل نظام (أ أ أ ب) في كل منهما ولإثبات التأثير العربي في نظام التقفية يكفي وجود هذا التشابه العام الذي لم يكن له نظير في الأشعار الأوروبية من قبل. وقد كان هذا التشابه أوضح ما يكون لدى شعراء التروبادور الأول، ثم يعد شعر هؤلاء من نظام القافية العربية قليلاً فيما بعد، نتيجة لتطور ضئيل خاص به، على أن القافية في المقطوعات صلة الغصن بها مرنة كل المرونة في الموشحات والأزجال العربية مما لا مجال هنا لتفصيله، ثم إن مجموع الغصن **Mufanza** مع القفل

Tornada أو الـ Vuelta يسمى عند التروبادور بيتاً، وهو نفس الاسم في الموشحات والأزجال"[2].

أمـا السـونيت Sonnet فربما كانت أقل اشتباكاً بالشعر العـربي أو بالأحـرى بالموشحات ، ولها تاريخها الطويل الذي يرتبط بصـورة أساسية بالأدب الإيطالي في مرحلته الأولى "وإن كانت هناك آراء تـرد نشـأته إلى الشـعراء البروفنساليين ، وهؤلاء هم الذين اخترعوا قبلاً شعر التروبادور، مما يفتح مجالات أخرى للحديث.."[3]. ولـه أشكال شتى أشهرها ما كان على أربعة عشر بيتاً تخضع للنظام المقطعـي ، ومـن أشـكالها الذائعة ما كان ينتهي بالـ Chute أو السقطة، وتعتبر عندهم " بيت القصيد " أو لب السوناتة ، ولنحتفظ في الذاكرة بهذه الإشارة لنسترجعها عندما يفضي الحديث في الموشحة إلى الخرجة أو خاتمة الموشحة و" بيت القصيد" فيها..

بـل إن الحديث عن الموشحات وبنائها عادة ما يُقرن بتناول جـنس أدبي آخـر ، هـو الأزجال التي ظهرت بدورها على أرض الأندلـس، والتي يقول عنها ابن خلدون: "ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ الجمهور بسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغاتهم الحضـرية مـن غـير أن يلـتزموا فيها إعراباً، واستحدثوا فناً سموه بالزجل... وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس"، وهذه مقولة خطيرة، ومرد خطورتها إلى أن قائلها ابن خلدون، وهو من هو في علو الشأن، ولكن هذا كله لم يحـل دون أن تكـون عـبارته هذه محل أخذ ورد[4]. وإذا كانت تسميات أجزاء الموشحة نفسها لم تسلم من النقاش ذلك أن لها دلالة

عامة تقترن بالتزيين[5]، ثم إن لها دلالات بلاغية اصطلاحية معروفة[6]، لكن هذا كله بعيد عما هو مقصود هنا بالموشحات من حيث أنها لون من الأداء الشعري المقطعي متعدد القوافي، ذات نمط محدد، وتسميات متعددة .

ولنسلم بأن هناك قصوراً او اضطراباً فيما يعني "المصطلح التوشيحي" في المؤلفات الرئيسة – المخطوطة والمطبوعة – الأندلسية والمغربية والشرقية على حد سواء، لا تسلم من ذلك كتب التاريخ الأدبي والتراجم والإختيارات مثل "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"[7] لابن بسام ومثل مؤلفات ابن سعيد وعلى رأسها – بالنسبة لموضوعنا – " المقتطف من أزاهر الطرف " و" المغرب في حلي المغرب "[8]، وكذلك مقدمة ابن خلدون وموسوعتي المقري "نفح الطيب "[9] و" أزهار الرياض "[10]. والأمر نفسه ينطبق على مجموعات فن التوشيح الرئيسية مثل " دار الطراز "[11] (ومقدمته تعتبر المصدر الأول الذي يعوّل عليه في التأريخ للموشحات، على ما يعتور هذه المقدمة من خلل وتناقض واضطراب...) و" توشيع التوشيح "[12] و" جيش التوشح "[13] و" عقود اللآل في الموشحات والأزجال "[14] و" العذارى المائسات في الأزجال والموشحات "[15] وعدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس "[16] – وهي أكبر مجموعة في " الموشحات الأندلسية " و" سجع الورق في جمع الموشحات المنتخبة "[17] – وهي أعظم المجموعات الشرقية شأناً، ومن البديهي أن اضطراب هذه المصادر سوف يمتد إلى مؤلفات المحدثين حول الموشحات بحيث لا يكاد يتفق اثنان على معنى واحد من معاني

المصـــطلحات، بـــل لم يخلُ الأمر من أن ترى المؤلف الواحد يستخدم للمصطلح نفسه دلالات مختلفة في أكثر من كتاب له، ولك أن ترجع للمؤلفات العامة المتداولة في هذا الشأن[18]؛ مثل كتاب محمد مهدي البصـير عـــن الموشحات بين المغرب والمشرق، ودراسة د. مصطفى عـــوض الكريم عن " فن التوشيح " ومجموعة هارتمان المبكرة Das muwashahah ومجموعـــة فـــؤاد رجـــائي ثم سليم الحلو بعنوان "الموشحات الأندلسية "، ودراسة د. سيد مصطفى غـــازي بعنوان " في أصول التوشـــيح "، ودراسة د. عباس الجراري حول " موشحات مغربية " ولاشك أن القائمة ستطول لو سجلنا كل ما أضيف في الآونة الأخيرة ، وليس فيه مما هو جيد أو مقبول إلا القليل، وأما الغالبية فإنها نقـــل مـــن هنا ومن هناك، ومن قبيل ما نشره من يدعي أنطون قوال بعنوان: " الموشحات الأندلسية " في بيروت مؤخراً.

ولعـــل نقطـــة البداية المأمونة أن يتم أولاً تجميع الفقرات الأساســـية الـــتي تحتوي على إشارات اصطلاحية لتنسيقها وتحليلها ومعرفة عناصر الاتفاق والاختلاف فيها، ويأتي في طليعة هذه الفقرات قـــول ابـــن بسام الشنتريني، وقد أفضى به الحديث إلى عبادة بن ماء السماء، أحد أعلام الشعراء الوشاحين في القرن الخامس الهجري:

" وكـــانت صـــنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها ووضعوا طريقتها غير مرقومة البرود ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منادها، وقوّم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع إلا منه، ولا أخذت إلا عـــنه، واشـــتهر بهـــا اشتهاراً غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته...

وهـــي أوزان كثيرة كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق سماعها مصونات الجيوب بل القلوب، وأول من صنع أوزان هـــذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما بلغني – محمد بـــن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشكال الأشعار غير المستعملة، يأخذ اللفظ العـــامي العجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان، وقيل إن ابن عبد ربه صاحب كـــتاب " العقد " أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي، فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكيـــز، يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة، فاستمر على ذلك شعراء عصره مثل مكرم بن سعيد وابن أبي الحسن.

ثم نشأ عبادة (ابن ماء السماء) فأحدث التغيير ذلك أنه اعتمد مواضـــع الموقف في الأغصان فيضمنها، كما اعتمد الرمادي مواضع الموقف في المركز.

وأوزان هـــذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب..." [19].

وهـــذه العـــبارة أقدم ما جاء في المصادر حول مصطلحات الموشـــحات، ولابـــد من التنبيه على بعض النقاط قبل المضي إلى غير الذخـــيرة من المصادر، ففي المطبوع من " الذخيرة " يأتي : " فاستمر عـــلى ذلك شعراء عصرنا " والمثبت هنا: شعراء عصره، أخذاً بما نبّه إليـــه د. عبدالعزيز الأهواني في كتابه " الزجل في الأندلس " بأن هذه مجرد سهو من الناشرين ؛ إذ أن ما في الأصلين المخطوطين : " عصره لا عصرنا ".

وعبارة ابن بسام تنسب " اختراع " الموشحة لمحمد بن محمود القبري الضرير (وقارن ذلك بما جاء به ابن سعيد في المقتطف ومن نقله عنه مثل ابن خلدون والمقري) الذي :

- كان يضعها على أشطار الأشعار المهملة غير المستعملة .

- يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز .

- يضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان .

- ثم نشأ... الرمادي... فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكيز، يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة .

وقد اختصرت عبارات ابن بسام في " فوات الوفيات لابن شاكر "، وكتبت بعض الكلمات بطريقة مختلفة فمن ذلك أن عبادة أحدث " التضفير"، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في المراكز " مما يعني ظهور مصطلح (جديد) هو التضفير في مقابل التضمين الذي مر، على أن محققي الذخيرة من أساتذة جامعة القاهرة ومعهم (ليفي بروفنسال) لاحظوا أن الكلمة غامضة في الأصول، وأن شكلها الإملائي يشبه التبصير فحولوها إلى التضمين، وهذه الصيغة هي التي ارتضاها د. إحسان عباس عندما أعاد تحقيق كتاب الذخيرة وربما تطلب أمر مراجعة هذه النقطة أن يشار إلى أن إحسان عباس في تحقيقه لفوات الوفيات أثبت التضفير لا التضمين، أما في ط/ الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد من الفوات فنجد مثلاً من ذلك كلمة التصغير، وبذلك تكون هناك أربع ألفاظ (على الأقل) مثال اختلاف بين الأصول أو من حققوا هذه الأصول.

ولا يسلم استخدام المراكيز (جمع مركز..) من إبهام كذلك

(دفـع بغالبية مؤلفي الدراسات الحديثة حول الموشحات، إن لم يكن جميعهم، إلى تجاهل الإشارة لهذه الكلمة) وفي الظن أن المراد بها في عبارة ابن بسام الخرجات وليس شيئاً آخر فقد نص على أن الوشاح القديم " كان يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة " وهذا لا ينطبق إلا على الخرجة التي هي جوهر بناء الموشحة والتي يقبل فيها - بل يفضل - أن تكون بالعامية والعجمية، والتي نص ابن سناء الملك على أنها " التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية " وذكر أنها " الأساس " في حين اعتبر د. محمد غنيمي هلال المركز مطلع الموشحة ، أي ما يسمى بالـ Estribillo أو مستهل الأغنية عند شعراء التروبادور .

والنقلة بعد ذلك إلى كتاب " دار الطراز " لابن سناء الملك، وهي نقلة هامة إذ إن صاحبها مصري شرقي، لكن الأهم من ذلك أن الحديث عن الموشحات يأتي عرضاً عند ابن بسام، بينما كتاب ابن سناء الملك مكرس كله لفن التوشيح، ومادام الحديث الذي يساق الآن له محور محدد هو مشكلة المصطلح في الموشحة، فإن ذلك يفرض علينا ألا نتطرق لقضايا كثيرة تتصل بالمصطلحات ولكنها ليست منها، مثل الأوزان والتداخل اللغوي وما إلى ذلك.

يقول ابن سناء الملك:

" والموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل في خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتُدىء فيه بالأقفال والأقرع وما ابتُدىء فيه بالأبيات.

والأقفال هي أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقافيتها وعدد أجزائها، والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر".

والملاحـــظ أنه لا أثر في هذا الحديث لكل المصطلحات التي استعملها ابن بسام، وفي المقابل فإن كل المصطلحات المستعملة هنا لا ترد في الذخيرة، يضيف " دار الطراز " بعد ذلك.

وأقـــل ما يتركب القفل من جزأين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء، وقـــد يوجـــد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء، ولم أجد لـــلمغاربة منه ما أثق بنسبه، فلهذا لم أذكر مثالاً منه... وأقل ما يكون الـــبيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزأين وأكثر ما يكون خمسة أجزاء .

والجـــزء من القفل لا يكون إلا مفرداً، والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين من ثـــلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر.. وقد يندر في بعض الموشـــحات الشاذة التي لا يعول عليها أن تكون أقفالها مختلفة أعداد الأجزاء..

والخـــرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكـــون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محـــرقة حـــادة منضجة ، من ألفاظ العامة ولغات الخاصة فإن كانت معربة الألفاظ ، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال

خرج الموشح من أن يكون موشحاً اللهم إذا كان موشح مدح ويذكر الممدوح في الخرجة..

وقـــد تكـــون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكـــن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً .. وهذا معجز معوز، وما يوجد منه في الموشحات سوى موشحين أو ثلاثة.

والمشـــروع ، بل المفروض في الخرجة، أن يجعل الخروج إليها وثـــباً واستطراداً وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس، و... لابد في البيت الـــذي قبل الخرجة من : قال أو قلت ، أو غنى أو غنيت أو غنت.. وقـــد تكـــون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضاً في العجمي سفسافاً نفطياً ورمادياً زطياً"[20].

إن ابـــن ســـناء المـــلك يقدم هنا مادة مكثفة حول الموشح "الأندلســـي " دونما توشيح للمصدر الذي عوّل عليه، وفيما يبدو أنه اعتمد في ذلك على مصادر شفهية لم يشأ أن يحددها واكتفى بأن ذكر أنـــه أولع بها وهو " في طليعة العمر وفي رعيل السن" وحاول جهده (في معـــرض حديـــثه عن موشحاته) أن يلح على القول بأنه "لم يولد بـــالأندلس، ولا نشـــأ بالمغـــرب، ولا سكن أشبيلية ولا أرسى على مرسيه... ولا لقي الأعمى وابن بقي، ولا عبادة والحصري ولا وجد شيخاً أخذ عنه هذا العلم، ولا مصنفاً تعلم منه هذا الفن.." ويؤكد أنه "مشى فيها – أي في درب الموشحات – بلا دليل، واستأنس فيها بلا رفـــيق " وإذن فمـــن أين أتى بكل هذه التحديدات، وعلى أي دليل استخدم ما استخدم من مصطلحات ؟

لا شك أن الإجابة على مثل هذه التساؤلات تحتاج إلى دراسة مستفيضة حول ابن سناء الملك نفسه، ليس هنا مجالها، ولكن ينبغي الاعتراف بأن الجانب الأعظم من حديث ابن سناء الملك في مقدمة " دار الطراز " مما لا يعثر عليه المرء في أي مصدر آخر سابق عليه، لا في المشرق ولا في الأندلس والمغرب .

والنتيجة أن " دار الطراز " هو المصدر الأساسي حول مصطلحات الموشح التام والموشح الأقرع، وحول تركيب الموشحة من ستة أقفال وخمسة أبيات، وحول نسق الأجزاء في كل من الأقفال والأبيات وكيف أن الأبيات تتألف من " أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة " وما يتضمنه القفل من " أجزاء " لا تقل عن جزأين وعادة ما تكون أقل من تسعة وإن كانت هناك أمثلة قليلة بلغ القفل فيها تسعة – بل عشرة – أجزاء، ثم هذه الفروق بين نسق القفل ونسق البيت وكيف إن " الجزء من القفل لا يكون إلا مفرداً، والجزء من البيت قد يكون مفردا وقد يكون مركبا، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر".

وهكذا تتلاحق المسميات من أقفال وأبيات وأجزاء – مفردة أو مركبة – وفقر، حتى نصل إلى القفل الختامي الذي يحمل تسمية الخرجة، والذي يحدده ابن سناء الملك تحديداً حاسماً بما ينبغي أن يسبقه في البيت الأخير من تعبير يجعل من الخرجة فقرة ذات خصيصة متميزة، إذ هي " مقول قول " من ناحية، وهي ذات تشكيل لغوي خاص عامي أو عجمي، وقد بيت هذه العجمية غامضة عند ابن سناء الملك، ولم يتورع هو عن كتابة الموشحات ذات خرجات باللغة الفارسية وباراه فيها صلاح الدين الصفدي ولم يشر بأي حال إلى أن

العجميـــة المقصودة هي " عجمية أهل الأندلس" الرومنثية التي كانت مزيجاً من اللاتينية وبع اللغات الأيبيرية المحلية، كما أن ابن سناء الملك لم يلـتفت إلى شيء مما قال ابن بسام الشنتريني ولم يتطرق بالتالي إلى كـل مـا جـاء في " الذخيرة " من حديث عن الأغصان والمراكيز والتضـمين والوقف وكل ما ورد قبلاً بإزاء الفقرات التي سبقت في الصفحات السابقة .

ولا تبقى بعد هذه مـادة يعتد بها في مجـال الموشحات، فإن كتاب " المقتطف من أزاهر الطرف " لعلي بن سعيد المغربي لا يعرض لأي مصطلح في الفصل الصغير الذي كرسه لهذا الفن، مكتفياً بتقديم ومضـات تاريخيـة عن الموشحات (بينما يكتفي في " المغرب " بتقديم بعـض النماذج) أما ابن خلدون في " المقدمة " فإنه – لأمر ما – نقل معظـم مـا أورده ابن سعيد في " المقتطف "[21]، واكتفى بإضافات يسيرة هنا وهناك، منها ما يأتي في صدر تناوله لفن التوشيح من أن :

" أهـل الأندلـس لما كثر الشعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفـنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية ؛ استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشـح ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون منها ومن أعاريضـها المختلفة، فيسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما ينتمي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسـب الأغـراض والمذاهب"، وهكذا تبرز في " المقدمة " (وما نقل عنها مثل نفح الطيب وأزهار الرياض) مصطلحات بعضها مما يصادف لأول مرة مثل قوله إن الموشحات تنظم أسماطاً، وأغصاناً فالإشارة إلى الأسمـاط غير مسبوقة ، ويبقى بعد ذلك مطابقة ما يرد عن الأغصان

والأبيـــات على ما ورد عند كل من ابن بسام وابن سناء الملك، ثم ما المعنى بقوله إن كل بيت يشتمل على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهــب ؟ فإن الأغراض قد تفهم على أنها موضوعات الموضحات لكـــن تبقى المذاهب غامضة، خاصة وأن المصطلح نفسه أو بالأحرى الصـيغة المفــردة منه، أي المذاهب ، استخدمت في المجاميع المتأخرة المشرقية (في العصرين المملوكي والعثماني) دلالة على فقرة من فقرات الموشحة . وأكثر استعمالاتها تأتي لتشير إلى القفل الأول، والذي حمل أيضاً نعت المطلع عند المتأخرين.

ولا يضيف النظر في العديد من المجاميع الأخرى شيئاً في مجال المصطلحات فإن " توشيع التوشيح " للصفدي اعتمد بصورة أساسية على ما في مقدمة " دار الطراز " وإن أضاف سطوراً نقلها عن أديب أندلسي هو ابن الحسن علي بن سعد الخير (المتوفي بإشبيلية سنة 571 هـــ) مؤلف كتاب مفقود حول الموشحات سمي تارة بـــ " مشاهير الموشـحين بالأندلس " وسمي تارة أخرى بـــ " نزهة الأنفس وروحة التأنس في توشيح أهل الأندلس " ونص هذه الإضافة :

" واستنبط منها – أي من الأغـاريض الشـعرية – ضـــرباً قسّموه على أوزان مؤتلفة، وألحـــان مختلفة، وسموه موشحاً، وجعلوا ترصيع الكلام وتنميق الأقســام توشيحاً "[22] وغريب أن يكون هذا هو كل أو جل ما ينقل الصفــدي عن كتـــاب كامل حـــول أعلام التوشيح يؤلفه أديب أندلسي شهير إلا إذا كان الكتاب نفسه لم يتيسر له.

ويحق لمن يتقصّى حـــول المصطلحات أن يتجـــاوز عن سائر مـــا أشير إليه من كتب حملت عناوين " المقصود اللآل في الموشحات

والأزجال " و" العذارى المائسات في الأزجال والموشحات " و" سجع الورق المنتحبة في جمع الموشحات المنتخبة " و" عدة الجليس " في الموشحات، وغير ذلك من مجاميع وكناشات ومدونات[23] لأنها لم تتضمن إشارة واحدة يعتد بها في هذا الصدد، وربما كانت الإضافة الأخيرة الهامة تأتي في كتاب " ريحان الألباب وريعان الشباب " لابن المواعيني – منتصف القرن السادس الهجري – حيث يقول :

" وغريب التوشيح ما أنشدنيه أبو عامر بن ينق قال أنشدني عبادة بن ماء السماء لنفسه من موشحة قليلة الأمثال:

بأبي.. ظبي حمي.. تكتنفه.. أسد غيل

وهي من ستة أبيات،، فتأمل – أيدك الله – إحكام نهجه واتفاق نظمه أربع تضمينات في كل غصن.. وفي الخرجات تضمينات".

وقد لاحظ د. عباس الجراري الذي أورد هذه الفقرة أن ابن المواعيني " يستعمل الغصن بمعنى القفل، والخرجات بمعنى الأبيات " منبهاً إلى مدى اختلاف المصادر في مسألة تحديد المصطلحات[24].

وواضح أن في العبارة السابقة خلطاً بين مدلول الغصن ومدلول القفل، لكن لا توجد قرينة حاسمة على أن ابن المواعيني استعمل الخرجات بمعنى الأبيات، ولعل أخطر ما في العبارة أنه تكلم عن التضمين (بصيغة الجمع: التضمينات) بما يتطابق وما ذكره ابن سناء الملك تحت مسمى " الأجزاء "، وبذلك يمكن استخلاص دلالة أوضح من التضمين قد تقود إلى ترشيح أن المراد به احتواء القفل على عدة أجزاء أو أقسام (أو تضمينات).

ولا يـبقى إلا إضافات ثانوية، أو لها ما يُلحظ في ديوان ابن عـربي[25] الذي يتفرد بإيراد جمل تعريفية تتصدر نصوص الموشحات منها على سبيل المثال: " وقال أيضاً في نظم التوشيح وله رأس :

يا صاح إن القلوب أضحت   يســر الغيـوب في نعـيم

ما عندي إلا الــذي

قد قــاله الترمــذي

للعـــــالم الجهبـــــذ

وواضح أن ما له رأس يساوي التام عند ابن سناء الملك، وقد تـأتي صـيغ أخـرى لما لـه رأس مثل " التوشيح المرؤوس " ومثل التوشيح ذي الرأس .

ومـن اصـطلاحاته كذلك الموشح الذي لـه منقال، ومثاله الموشحة المشهورة :

سر الأعيان   لاحت على الأكوان   للناظرين

والعاشق الغيران   من ذاك في بحران   يبدي الأنين

ووصف هذا النص بـ " المضفر "، ووصفت نصوص أخرى بـ " الموشح المضفر المحير الممتزج ".

والملاحـظ أن مصـطلح " المرؤوس " اعتبره بعض الدارسين المغاربـة المحدثـين صيغة " أندلسية مغربية " دعوا إلى تبنيها بدلاً من الصيغ " المشرقية " التي اصطنعها ابن سناء الملك، وتقول عبارة مالك بنونة إن لفظ المرؤوس :

" مصطلح استعمله القطب ابن عربي معرفاً به كل موشح ذي مطلع، أي ما يعرف بالموشح التام حسب ابن سناء الملك – دار الطراز 32 – والرأي عندي أن نراجع أنفسنا – نحن المغاربة.... – في المصطلحات المتداولة في هذا الفن أو في غيره من الفنون، ونعمل على إحياء مصطلحات مدرستنا الأندلسية المغربية، خصوصاً بالنسبة للفنون التي ظهرت عندنا قبل غيرنا، مثل التوشيح ، فيما عرف بالتام من التوشيح عند أهل المشرق كان يعرف عندنا بالمرؤوس، والقطب ابن عربي جاء بعد فترة ابن سناء الملك ، ومع ذلك نراه ملتزماً بالمصطلح الأندلسي دون غيره "[26] لكن الباحث المغربي لم يشر إلى مصادر أندلسية سابقة أو تالية استخدمت " المرؤوس كما أن باحثاً مغربياً مدققاً – هو الدكتور عباس الجراري – لا يشير في كتابه القيم " موشحات مغربية " لأي مصطلحات أخرى غير ما تم عرضه هنا.

وفي " سانحات دمى القصر في مطارحات بني العصر " لدرويش الطالوي الأرتقي الدمشقي[27] يأتي استعمال لتعبيره " الموشح المردوف "، ومثاله

قهوة القدر قدرها ارتفعا
مذ في الدجى بدر كأسها طلعا يجلى

وشرح المحقق " المردوف " بـ " الذي يلي البيت الأول من كل مقطع فيه كلمة تلتزم فيه قافية واحدة " أي أن الإرداف يتمثل في كلمة " يجلى "، ودلالتها من جنس ما تعطيه كلمة الترادف من معاني التتابع... وإذن غفى الموشح " المردوف " يأتي القفل مكوناً من جزأين أو شرطتين (أو بحسب التسمية التي اتبعناها : من غصنين) يتلوهما

جزء ثالث صغير هو الذي يعطي الموشحة نعت الإرداف، ومن أمثلته الشهيرة الموشحة التي ذكرها الصفدي في توشيع التوشيح:

أمـــا تـــرى الشمس حلت الحملا

وطاب وزن الزمان واعتدلا ....[28]

ولا يبقى، في نهاية المطـــاف، غير ما يلاحــظ من تسميات في مؤلفات مثل " المستطرف من كل فن مستظرف " للأبشيهي[29]، وهو كتاب مختارات متنوعة، قديمة ومتأخرة، جادة وهازلة، فصيحة وعامية، مما يمكن وصفه بأنه يجمع الدر والحصى جنباً إلى جنب، وفيه مختارات مـــن الموشحات أردفها ببعض التسميات التي لم يقتصر استعمالها على الأبشيهي وحــده ، بل شاعت في العديد من المجموعات والكناشات و" السفن " طيلة المراحل المملوكية والعثمانية، وحتى مطلـــع العصر الحديـــث، على نحـــو ما يتمثل في " سفينة الملك ونفيسة الفلك " وما إليها من مدونات أدبية وغنائية موسيقية، وأوضح هذه التسميات أو المصطلحات تسمية الدور، والإشكال يأتي من أن الإبشيهي هذا (ت سنة 850هـ) ليس بحجة، ومعظم النمـــاذج التي أتى بها نسبها لابن سناء الملك، لكنها نسبة لا يطمأن إليها، فضلاً عن أن نصاً منها ينبغي أن يعـــد من الأزجال لا الموشحات (وانسيم السحر) ونص ثانٍ ذائع الصـــيت (كللي يا سحب تيجان الربى) من المرجح أنه من نظم مظفر العيلاني وليس ابن سناء الملك، فهكذا أكد ابن سعيد المغربي في قسم القاهـــرة مـــن كـــتابه (المغرب) وهو بالقطع أكثر دقة بأشواط من الأبشيهي، والذي يقارن بين روايتي (المغرب) و(المستطرف) لموشـــح " كللي " يتبين مدى التحوير الذي طرأ على تركيبته وألفاظه.

والأبشيهي يستعمل بصورة عامة " الدور " في مقابل ما يسمى بـ " البيت " عند ابن سناء الملك مع " القفل " الذي يليه، ولكنه يأتي في أحد النماذج (موشحة : شمس المحيا أم القمر، ونسبها كذلك لابن سناء الملك) بما أطلق عليه: سلسلة، وتركيبة هذه الموشحة شاذة من وجوه شتى إذ تسير على النحو التالي :

------ أ ------ أ

------ أ ------ أ

------ ب

------ أ ------ أ

------ أ ------ أ

------ أ ------ أ

------ جـ

------ أ ------ أ

------ د ------ د

------ د ------ د

------ هـ

------ أ ------ أ

بحيث تفتقد البنية التقليدية للموشحة ، وتختلط الأقفال بغيرها من الأقسام . والسلسلة ، من ناحية أخرى، مصطلح يطلق على نمط

خاص من الشعر الذي ظهر في العصور المتأخرة، وقد جمعه مؤخراً د. كامل مصطفى الشيبي في مجموعة لطيفة أسماها الفلك المحملة بأصداف بحر السلسلة[30] وجمع غيره نصوصاً أخرى منها[31].

ولا غـرابة ، بعد هذا ، إذا ما تداخلت التسمات في المراجع الحديثة إلى أبعد مدى، بحيث أن تفحص عشرة منها يمكن أن يقود إلى عشرة تصورات مختلفة، وفي الظن أنه لا طائل من محاولة رصد كل ما قيل في هذا المضمار، وإنما تأتي وجهات نظر لدارسين كبار، مثل هذه العبارة للدكتور عبدالعزيز الأهواني في معرض ما رآه ابن سناء الملك مـن تجديد في التوشيح، يتمثل في " أنه خالف نظام القصيدة العربية القديمة ، فإذا كانت هذه تتألف من أبيات تنتظمها قافية واحدة ؛ فإن الموشـحة تتألف من مقطوعات تنقسم بدورها إلى جزأين هما الغصن والقفل، وتختلف هذه الأغصان في عدد قوافيها وحروف الروي فيها عـن عدد قوافي الأقفال وحروف الروي فيها " ثم أضاف بالهامش أنه آثر في هذا البحث وغيره أن يطلق " على مجموع الغصن والقفل لفظ المقطوعـة . وللقدماء اصطلاحات في ذلك، وابن خلدون يطلق لفظ البيت على المقطوعة "[32].

وإذن فـإن الأهواني يطلق مسمى الغصن على ما سماه غيره: الـدور ، ولا يشـير قط إلى المصطلح الآخر: السمط، الذي يحدث بدوره قلقاً وتخبطاً عند الدارسين.

وأمـا د. سـيد مصـطفى غازي صاحب موسوعة " ديوان الموشـحات الأندلسية " فإنه يعقد دراسة مستقلة حول بنية الموشحة وعـنده أن الـبيت يتكون " من قسمين متكاملين هما الدور والقفل ويـنظم القسمان من أجزاء تسمى في الدور أغصاناً وفي القفل أسماطاً

وقـد يكون الجزء مفرداً في شطر مجرد أو مركباً من شطر مضفر أو مزدوجاً من شطرين مجردين أو مضفرين وقد يكون ساذجاً أو مرصعاً، وقـد يجمـع بين الساذج والمرصع إذا كان مزدوجاً "[33] وغني عن القـول أن رؤيتـه للأغصان والأسماط خالفت رؤية الأهواني بشكل جوهري.

ويسـوق الأسـتاذ مصـطفى السقا في كتابه " المختار من الموشـحات " مجموعـة من الآراء والملاحظات ، منها تعليله لتسمية القفـل " باعتـبار أنه يجيء في أعقاب الأبيات كالقفل تغلق به الدور ونحوها وهي تسمية ظاهرة فيما يجيء في ختام الأبيات، ولكن تسمية المطـلع قفلاً لا تخلو من نظر ، ولذلك نجد في محله في بعض موشحات المتأخرين من المغاربة والمشارقة كلمة : لازمة ، في صدر الموشح، تعبيراً عما سموه القفل، إشارة إلى لزومها في عقب كل بيت بأجزائها وأوزانها وقوافيها، ترداداً للنغم، وتحقيقاً للإنسجام "[34].

وممن اهتم ببناء الموشحة من المستشرقين ص. شتيرن في كتابه عـن " التوشيح الأندلسي " حيث يجعل الوحدة الأساسية للموشحة هـي الفقـرة (وليس هذا وارداً عند أيٍّ من القدامى) ثم يتكلم عن الـبيت بحسب ما جاء عند ابن سعيد وابن خلدون حيث يرد البيت بمعنى الفقرة وأما الغصن فإنه " يتكون من أبيات تختلف قافيتها في كل فقـرة، والسمط وهو الجزء الثاني من البيت وهو مختلف في قافيته عن الغصـن، ولكنه متفق القافية مع بقية الأسماط "[35]، وبذا فإن ما جاء عـند ابن سناء الملك تحت مسمى البيت يجعله شتيرن غصناً، وما جاء تحت مسمى القفل يسميه هذا سمطاً.

وقـد امـتد هذا التباين من الكتب الأكاديمية إلى المقررات

التعليمية، واحتاج الأمر إلى ضرورة الاتفاق على فهم متقارب للمصطلحات، وجاءت الخطوة الأولى الهامة عند د. مصطفى عوض الكريم في كتابه " فن التوشيح " وعضده بعد ذلك كل من د. عباس الجراري في " موشحات مغربية " وعناني في " الموشحات الأندلسية " وبذا فإن هيكل الموشحة استقر عندهم وفقاً لما يأتي:

* القفل ، ويتبع المفهوم الذي تحدد على يد ابن سناء الملك مع قبول إطلاق مسمى المطلع أوالذهب على القفل الأخير وهو ما يرى في المدونات المتأخرة.

أما القفل الأخير فإن تسمية الخرجة؛ التي أثبتها ابن سناء الملك؛ لم تصادف اعتراضاً من أحد.

* البيت ، وهو المصطلح الذي تردد في " دار الطراز " والاتجاه السائد الآن أن تطلق تسمية الدور على ما أسماه ابن سناء الملك بالبيت، بينما يطلق على الدور والقفل الذي يليه تسمية البيت.

* الأغصان والأسماط ، وهذان المصطلحات لم يرد بالمرة في "دار الطراز " والسائد الآن اعتبار الأغصان مجموع الأجزاء التي يتركب منها القفل أما الأسماط فمجموع الأجزاء التي يتركب منها الدور.

* التضمين، التضفير، التصغير، وهذا مما جاء في كتاب "الذخيرة " وتعذر تحديد اللفظة التي عناها ابن بسام من بين هذه الكلمات الثلاثة، وأشهرها في الاستعمال التضمين ومما يضاعف من استعمالها أن للكلمة مدلولاً أدبياً وآخر يتصل بالقافية لكنهما في الواقع لا ينطبقان على ما توحي به عبارات ابن بسام التي مرت، ومما

يضـاعف من تعقيد المسألة أن واحدة أخرى من الكلمات الثلاث – وهـي التضفير – استعملت عند الكندي في رسالته عن " خبر صناعة التأليف " وتحدث عن ضربين من التأليف : متتالٍ ولا متتالٍ ، وعنده أن اللامتتالي ينقسم بدوره إلى قسمين " أحدهما اللولبي والثاني موشح، يقـول: وأمـا النوع الثاني من الذي ليس بمتتال المسمى الضفير أو الموشـح فهو المبتدىء من نغمة ثم ينتقل منها إلى أخرى، ثم ينتقل منها إلى دور الأولى ثم ينتقل منها إلى خلف نهايته ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع، ثم تكون النقلة من آخره إلى مبتدئه مؤتلفة ، وهذا الضفير يكـون عـلى نوعـين : أحدهما منفصل والآخر مشتبك ..." وهذه العـبارة، عـلى ما فيها من غموض وتعقيد ، دفعت بمحقق مؤلفات الكندي الموسيقية إلى القول بأنها تسمح بتقديم تعريف للموشح قوامه أنـه "ضرب من اللحن يؤلف بشكل معين كان معروفاً بالعـراق في زمانه – أي زمان الكندي – باسم الضفير"[36] وبذلك يتجه الحديث وجهة مختلفة تماماً وينقلت من نطاق مناقشة مصطلحات الموشحات إلى مجابهـة مسـألة " أندلسية " الموشحة نفسها، وهو موضوع أغلق فيه الدارسون النقاش من زمن، أي منذ أن اعتبروا أن نسبة موشحة " أيها الساقي " لابن المعتز مجرد لبس وأن هذا اللبس صحح كلية واتضحت صحة انتمائها لابن زهر الحفيد.

وربمـا جـاز كذلك أن يشار إلى لفظ المكفر، وهو ما يمس الموضـوع بصورة أساسية إلا أنه اعتبر كذلك شكلاً متميزاً، وتعرض بـدوره لمحاولة التحديد لمدلوله ، ثم للإنفلات من صرامة هذا المدلول الـذي كان ابن سناء الملك أول من نبه إليه عندما قال إن الموشحات "ويعمـل فيهـا مـا يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء

والهجـر والمجـون والزهد، وما كان منها في الزهد يقال لـه المكفر، والرسـم في المكفـر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقـوافي أقفالـه ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أن مكفره، ومستقبل ربه عن شاعرة ومستغفره ".

والـتطور الـذي حدث تمثل في أن بعض متأخري الوشاحين ألف مكفرات دون أن يكون له في الموشحات ما يكفر عنه، بمعنى أنها لم تكـن مسبوقة بقالب تضاهيه، وتجعل التغيير في المضمون المكفر لما تقدمـه من مجون، وهو صنيع هاجمه صفي الدين الحلي بشدة في كتابه "العاطل الحالي والمرخص الغالي" عندما رأى أن المكفر " تداوله العامة ومـن لا أنـس لـه بالقواعد، ومن عجز عن الإعراب، حتى صاروا ينظمونه ملحوناً وما لأحد منهم في وزنـه وقافيته ما يستغفر منه، بل على طريق العبث، وذلك خطأ "[37].

ثم أضـيف شـكل آخر من أشكال المكفر تمثل في أن بعض شعراء الأندلس والمغرب (وأبرزهم في هذا الصدد شاعر وشاح يدعى ابن الصباغ الجذامي، وهو من متصوفة أخريات الدولة الموحدية) [38] قـام بـنظم مكفرات على نسق موشحات أندلسية " دنيوية " وكأنه يكفر بموشحاته عن آثام غيره !

وهكـذا، والقـول يفضـي إلى نهاياتـه، تكون الموشحات الأندلسية قد أفصحت عن مدى " انحرافها الحاد عند نموذج القصيدة الشـرقية وخروجها عن إطاره، وهو انحراف أندلسي في صميمه أدت إليـه ضـرورات الزمان والمكان، وتجلى في ثلاثة مستويات متراكبة: موسـيقية ولغوية وأخلاقية[39] إلا أن طبيعة هذا البحث فرضت عليه أن يتمحور في دائرة المصطلحات وحـدها، وحتى في حيزها هذا فإن

هـــذا العمـــل آثــر ألا يتطرق إلى ما يكون أصله مرتبطاً بالوزن أو بالموســيقى أو باللغة، أو بغيرها مما لا يرتبط ارتبــاطاً أساسياً بمسألة المصطلحات.

كمـــا أن هـــذه الطبيعة المركزة للدراسة اقتضت ألا تتعرض لموضوعات التوشيح إلا من خلال الإشارة العارضة والجمل المقتبضة، مع إدراكنا أن هذه الموضوعات أثرت بدورها تأثيرات عميقة في بنية الموشحة، حتى إن " التواشيح " أصبحت في العصور المتأخرة نمطاً بعينه يغاير الموشحة "التقليدية" من وجوه شتى، وفرض عليها " التطريب " أو "الإنشـــاد " ما فرض من ظواهر، مما يحتاج إلى درس مستقل، لأنها كـــثيرة متلاحقة من جانب ، ولأن مســـاراتها – من جانب آخر – ارتـــبطت بعصور المماليك والعثمانيين ، إذ أن المنية كانت قد أنشبت أظفارهـــا في الأندلس ، ولم تعد منه إلا أصداء أيام المرح وليالي الأنين والشجن ، مما يتردد في أشعارهم وأزجالهم وموشحاتهم ...

هوامش البحث :

1) يــراجع، بصـــورة أساســـية، كتاب صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي (ط. وســـادن، بتحقيق هونرباخ وط. القاهرة بتحقيق د. حسين نصار) ومجموعة ابن إياس: الدر المكـــنون في الســـبعة فنون (مخطوطة) ومجموعة الدرويش: العقيدة الدرويشية في السبعة فنون الأدبية (مخطوطة) وأطروحة القريشي: الفنون الشعبية غير المعربة (طبعت في 6 أجزاء ببغداد)، وراجع مقدمة محمد زكريا عناني: مدخل لدراسة الموشحات والأزجال، الإسكندرية 1982م ومراجعه.

2) محمـــد غنـــيمي هلال: الأدب المقارن (ط. دار العودة، بيروت 1982م) ص 274، وبراجع محمد زكريا عناني: الأدب المقارن ص 195 – 240 ومراجعه.

3) انظر مادة الســونتو في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 203، ومادة الســونيت (الســوناتا) في معجم المصطلحات الأدبية، ص 529، وهناك ترجمات عربية لســونيتات شكســبير مـــنها مجموعـــة انتقاها جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1983م، وترجمة كاملة أعدها بدر توفيق، القاهرة 1988م.

4) تـراجع مقدمة ابن خلدون (الجزء الثالث من طبعة علي عبدالواحد وافي أو ط. كاترمير) مع مضـاهاتها بمـا في كتاب ابن سعيد المغربي ، المقتطف من أزاهر الطرف بتحقيق د. سيد حنفي (ص 255 وما بعدها) انظر أيضاً د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي.

5) يـراجع بصورة خاصة معجم لسان العرب، مادة (وشح) وإضافات الزبيدي في تاج العروس (على ما في القاموس المحيط للفيروز آبادي فيما يتعلق بالمعنى الاصطلاحي للموشحة).

6) في " الصـناعتين " لأبي هـلال العسكري أن التوشيح أن يكون مبدأ الكلام ينبيء عن مقطعه وأوله يخبر بآخره وصدره يشهد بعجزه، ج1 ص 382، ط. القاهرة 1952م، وانظر كذلك ابـن أبي الإصـبع: بديع القرآن، ص 90، ط. القاهرة بتحقيق حفني شرف، يراجع أيضاً ابن حجة: خزانة الأدب، ط. بولاق، ج1 ص 127 وفي " البديع في نقد الشعر " لأسامة بن منقذ بـتحقيق أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، ط. القاهرة 1960م، ص 89 أن التوشيح " أن تريد الشيء فتعبر عنه بعبارة حسنة وإن كانت أطول منه ".

7) ط. إحسان عباس .

8) قسـم الأندلس، بتحقيق د. شوقي ضيف والقسم الصقلي بتحقيق محمد زكريا عناني (الألحان المسـلية في حلي حضرة صقلية) وقسم القاهرة بتحقيق د. حسين نصار تحت عنوان (النجوم الزاهرة في حلي حضرة القاهرة).

9) اعتمدنا على ط. إحسان عباس ، بيروت 1971م، وعلى الأجزاء الصادرة عن جامعة القاهرة 1939 – 1945م .

10) رجعنا للأجزاء المحققة في القاهرة بتحقيق مصطفى السقا ومن معه، وكذلك لما طبع بالمغرب.

11) طبعة جودت الركابي، دمشق 1948م.

12) طبعة بيروت 1966 بتحقيق ألبير حبيب مطلق.

13) ط. هلال ناجي ومحمد ماضور، تونس 1967م.

14) ط. بغـداد 1982م بتحقيق عبداللطيف الشهابي، ومصورة من مخطوطة سكوريال والكتاب يحـتاج إلى إعـادة تحقيـق. انظر: د. يوسف زيدان: التراث المجهول (دار الأمين – القاهرة 1994م) ص 195 وما بعدها.

15) ط. الإسكندرية 1986م بتحقيق محمد زكريا عناني (ط. ثانية).

16) ط. أكسفورد 1992 بتحقيق آلان جونز.

17) مخطوط السليمانية (استانبول) وقد حققت الجزء الأول بالإسكندرية – ماجستير كلية الآداب بإشـراف محمد زكريا عناني – إيمان أنور حسن وحقق الجزء الثاني ماجد كمال محيي الدين – آداب القاهرة – بإشراف د. محمود علي مكي.

18) انظـر بيانـات معظـم هذه المؤلفات في محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، الكويت 19780م (عـالم المعرفة) وأيضاً في كتابه: ديوان الموشحات الأندلسية، الإسكندرية، ص 2، 1985م.

19) كتاب " الذخيرة " أول القسم الأول من المجلد الثاني، وراجع ابن شاكر في فوات الوفيات، ص 149 (ط. إحسان عباس).

20) مقدمة دار الطراز، ص

21) يراجع بحث د. عبدالعزيز الأهواني: " ابن خلدون وتاريخ فن التوشيح والزجل "، ضمن أعمال مهرجان ابن خلدون (القاهرة 1962م)، ومقدمة " المقتطف ".

22) توشيع التوشيح، ص 19 – 32 .

(23) مثل كناش الحايك، ومجموعة ياقيل: مجموعة الأغاني والألحان من كلام أهل الأندلس، الجزائر سنة 1904م، وسفينة الملك لمحمد بن إسماعيل ومجموعة الروضة الغناء (مخطوطة) إلخ...

(24) ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب لمحمد بن المواعيني (مخطوطة) ونقلنا عن د. عباس الجراري: موشحات مغربية، ص 19 – 20 .

(25) ديوان ابن عربي، ط. القاهرة 1994م .

(26) مالك بنونة: " النص الكامل لموشح ابن سعيد المكناسي" في مجلة دعوة الحق، العددان 305 – 306 ، ص 129 وما بعدها (أكتوبر – نوفمبر 1994م) .

27) تحقيق د. محمد مرسي الخولي، بيروت 1983م .

28) تحقيق د. ألبير حبيب مطلق، بيروت 1966م .

29) المستطرف في كل فن مستظرف، ط. بيروت .

30) بغداد 1977م .

31) د. محمد زكريا عناني: دراسة عن بحر السلسلة تتضمن مطولة " يا سعد لك السعد " وغيرها، ضمن الكتاب التذكاري " المشكاة " الإسكندرية، 1980م .

32) د. عبدالعزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والإبتكار في الشعر، القاهرة 1962م، ص 177 .

33) في أصول التوشيح، الطبعة الأولى، الإسكندرية 1976م، ص 11 .

34) المختار من الموشحات، القاهرة 1977م ، ص 39 .

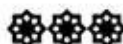
35) ترجمة د. عبدالحميد شيحة، الطبعة الثانية 1996م، ص 29 .

36) نقلاً عن د. عباس جراري، موشحات مغربية، ص 14 – 15 .

37) محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، ص 64 .

38) راجع ديوان ابن الصباغ بتحقيق محمد زكريا عناني وأنور محمد السنوسي، القاهرة 1999م.

39) صلاح فضل: شفرات النص (القاهرة 1990م) فصل عن: طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .



ما شذ عن اللزوميات

" المعري " راثياً



بلال كمال عبدالفتاح

مَنْ منا لا يعرف أبا العلاء المعري ؟

بل مَنْ منا يعرفه ؟!

هـــذا الفيلسوف الكبير رهين المحبسين ، الزاهد ، الذي شغل الناس حياً وميتاً ، ومازال الناس مختلفين فيه وفي آثاره واختلافهم فيه دليلٌ على عبقريته التي وسعت الآفاق .

هـــل كان رهين السجون الثـلاثة التي أشار إليها في إحدى أبياته ؟! وقد دخل كل البلاد شرقيها وغربيها ، هل كان رهين العمى وقد رأى ما لا يراه المبصرون ببصيرة نافذة وعقل ثاقب ؟!.

هل كان رهين ذلك الجسد الفاني وقد فَنِيَ ، وهو يدخل كل الأجساد والنفوس ؟

حقاً أراه سؤالي : مَنْ منا يعرفه ؟!

لقــد عشــقتُ أبــا العلاء المعري وأنا أدرّس طلابي قصيدته المشهورة :

غيرُ مُجدٍ في ملتي واعتقادي   نــوحُ بــاكٍ ولا ترنم شاد

وفي محـــاورة مع الأستاذ الدكتور حسين خريوش المدرس في جامعـــة اليرموك / الأردن أشار عليَّ بدراسة مقطوعة من اللزوميات

جديرة بالدراسة والتأمل فعدت إليها دارساً ومحللاً وكان هذا البحث الذي قسمته إلى قسمين :

1 قسم نظري : تحدثت فيه عن بعض الأمور التي تساعد في إضـاءة النص ولم أتعرض لشخصيتي أبي العلاء المعري وأبي القاسم الوزير المغربي تعريفاً ، فذلك ما لا يسعه البحث ، واكتفيتُ بالإحالة إلى كتب تغني في هذا الجانب .

2 قسـم تحليـلي للقصـيدة : وفيه أعملت العقل ، واعـتمدتُ أكثر ما اعتمدتُ على نفسي شارحاً محللاً ، مقتبساً بعض الأقـوال لـبعض الدارسين والباحثين الذين أفادوني كثيراً في التأمل والتحليل .

وبعـد فهـذا جُهد باحث وللمجتهد أجران صَدَقَ النية فحـلل واجـتهد ، وما ترك القلمَ إلا وله في البحث والعلم حاجات وحاجات ، ومازال يُرددُ قول المعري :

تمـوت مـع المرء حاجاته وتـبقى له حاجـةٌ ما بقي

وحـاجتي مـا بقيتُ : طلبُ العلم والإستزادة فيه ، كسباً لمرضاة الله وأكرمُ بها حاجةً !

تكتسب هذه القصيدة أو هذه المقطوعة أهميتها لأسباب عدة:

أولها : انتسابها إلى اللزوميات ، وهو ما يحدونا إلى أن نتعرف إلى بعـض الأمـور في هذا الكتاب الهام والضخم ، ليكشف الإطارُ مضمون لوحتنا .

ثانيها : مخالفتها للخط الذي رسمه أبو العلاء في لزوميته .

ثالثها : تاريخيتها إذ تعد مصدراً تاريخياً يوثق موت أبي القاسم الوزير من جهة ، وتاريخ نظم المقطوعات اللزومية، والإنتهاء منها .

رابعها : إظهارهـا للعلاقة المتميزة بين أبي العلاء المعري وأبي القاسم الوزير المغربي .

خامسها : أنها مقطوعة رثائية وهو باب وغرض شعري أبدع فيـه أبـو العلاء أيما إبداع ، ونبدأ بأول هذه الأمور ، حيث الإطار العـام، إذ حـوى هـذه المقطوعة وغيرها معلناً التزام ما لا يلزم ، ومـنفرداً بنهج ما سبق أبا العلاء المعري أحدٌ إليه ، ولا تجرأ بعد أحدٌ في اقتفاء أثره ، بل ظلت الأجيال ومازالت تثرى دراسةً ذلك السفر الكبير ألا وهو اللزوميات ، فاقترن اسم أبي العلاء المعري بهذا الكتاب أكـثر من كتبه الأخرى ، بل ذهب أحدهم إلى القول بأن " أبا العلاء ليـس سـوى لزومياته ، فهي التي لم يفرِّ فيها فرية أحد ، ولم يلهم في عمقـي تفكيرهـا الهامه أحد ، بل هي التي سجلت له ... من جهة ، كشف لنا عن أسرار مجتمع زمانه من جهة أخرى "[1].

وهـذه اللزوميات نقلت أبا العلاء المعري من مرحلة الاتباع والتقليد متمثلاً بديوانه " سقط الزند " إلى مرحلة الابتداع والتجديد، فكـان فريداً بما انفرد به في اللزوميات ، وبما ألزم به نفسه في غير ما يـلزم ، وهكذا احتار الدارسون واختلفوا فيه وعليه ، فكان أدبه أدباً إنسانياً شاملاً " تخطى حدود الأجناس والأديان والعصور ، فاشترك في إكـباره جميع الأجيال ، وقد يفهم منه ابن العصر ما لم يفهمه القدماء وسـتفهم مـنه الأجيال الآتية ما لم نفهمه نحن في هذا العصر ، فكلما

تحرر العقل رسمت المدارك ، وتهذبت النفس ازداد الإعجاب بأدب أبي العلاء "[2].

وأبـــو العلاء المعري كما يقرر الدكتور طه حسين " على كثرة ما اختلف الناس فيه قد كان فيلسوف الرأي والحياة ، وكان مع هذا كله أديباً عالماً شاعراً كاتباً ، طرق من فنون الأدب والعلم العربي الإســـلامي ما لم يتح لأديب غيره أن يطرقه ، فجنى بذلك على نفسه وجنى على الناس .

جـــنى على نفسه حين حيّر الناس في أمره ، فزعم له بعضهم الفلسفة ونفى عنه الشاعر ، وزعم بعضهم الشعر ونفى عنه الفلسفة، ويوشك قومٌ من الناس أن ينفوا عنه الشعر والفلسفة جميعاً .

وجـــنى على الناس بهذه الحيرة التي اضطرهم إليها وورطهم فيها ، فاختلفوا ومايزالون يختلفون وسيظلون يختلفون في أمره "[3].

ولا يمكن للدارس أن يدرس اللزوميات أو غيرها من آثار أبي العلاء دون أن يتعرف إلى شخصية أبي العلاء وبيئته ، فاللزوميات تمثل مرحـــلة هامـــة في حياته إذ اعتزل الناس وأصبح يسمي نفسه رهين المحبسين :

أراني في الـــثلاثة مـــن سجوني	فـــلا تســـأل عن الخبر النبيث
لفقـــدي ناظـــري ولزوم بيتي	وكون النفس في الجسم الخبيث

أمـــا " حياتـــه الأدبيـــة فكانت عكس ذلك تماماً : حرية في الـــتفكير لا حـــدّ لها ،وغنى نفسي عزيز صان به نفسه وأدبه ، وتأملٌ عميـــق قـــد يُفضـــي به إلى الحـــيرة والشك حين يعجز العقل أمام

المعضـلات ، وهـو شكّ يمس ... والعقل والحس والخير ، وكانت مناقشـاته ... تنطوي على سخرية بها ، وبالأوضاع الاجتماعية وبهذا النفاق الإنساني العام .

وفي هـذه السجون الثلاثة نظم أبو العلاء " اللزوميات " في تمجيـد الله ، وتنـبيه الناس ، وقد برأها من الكذب ، وتوخى فيها الصدق كما قال في مقدمتها ، ومع ذلك فقد ألم فيها بمسائل شتى من الفلسفة الطبيعية والرياضية ... ثم العملية فوق ما فيها من عظات.

وتـأليف هذه اللزوميات من ناحية الشكل فقط خاضع لخطـة مرسومة ذات أبواب وفصول ، ولكنها أبواب وفصول شكلية تقـوم عـلى حروف الهجاء ، فكل حرف باب من أبواب القافية ، فصوله حركات تلحق هذا الحرف رفعاً ونصباً وجراً ثم سكوناً .

وقد تكلف أبو العلاء في لزومياته أشياء أخرى منها اللغوي ، فـلم نجـد ديواناً جمع من غريب اللغة ما جمعت اللزوميات ، ومنها العروضـي بالـتزام حـرف أو أكثر قبل القافية ، فهذه قسوة أدبية وسجن للمعاني والآراء[4].

ونحـن نوافق الأستاذ أحمد الشايب فيما ذهب إليه ، ولكننا نخالفـه في أن ذلك سجن للمعاني والآراء ، لأن آراء المعري ومعانيه ظهـرت واضحة في لزومياته ، وهو ما أظهر عبقريته ونبوغه ، وحتى كـان اللزوميات ديوان فلسفته كما أشار الأستاذ الشايب نفسه إلى ذلك[5].

إذاً يعتـبر ديوان اللزوميات الأهم في كتب أبي العلاء المعري لأنـه " يحمل فلسفته أو تفكيره الفلسفي بجميع أسسه وشعبه ، وقد تكلف فيه كما يقول في مقدمته ثلاث كلف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم جميعها .

الثانية : أن رويه يجيء بالحركات الثلاث ثم بالسكون .

الثالثة : أنه التزم مع كل روي فيه شيئاً لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من حروف[6].

وهكــذا نجــد أنه طوى في التسمية بلزوم ما لا يلزم إلى جانب معناها البديعي معنيين آخرين هما :

1- رهن المحبسين كما القافية فيه رهينة رويين .

2 مــا يسمى في المناظرة بالإلزام والكسر على الخصم وذلك يجعل أدلته على مُدّعاه أدلةً تنقض مدعاه نفسه ويكون مغزى التسمية لزوم ما يظن المخالفون أنه لا يلزمهم [7].

وقــد ذهب أحد الباحثين إلى تفسير التزام أبي العلاء المعري بالحركات من ضم وفتح وكسر وسكون تفسيراً رمزياً فلسفياً مقرراً:

الضم : رمز عن الكمون والإنضمام قبل الانبثاق .

والفتح : رمز عن الظهور والشخص الماثل في الوجود .

والكسر : رمز عن الفساد ، وفي البناء الوجودي والحيوي .

والســكون : رمــز عن التوحد والرجعة إلى العــدم الحي الأول[8].

ولكننا نجد الدكتور طه حسين يستخف بأمر التزام أبي العلاء بالقافية حيث يعلق على فصل الهاء في اللزوميات ، إذ يبدو واضحاً ، " فــأبو العلاء في كثير من قصائده في هذا الفصل يلتزم الهاء مضمومة

أو مفتوحة أو مكسورة أو ساكنة ، ثم يلتزم معها حرفاً آخر كدأبه في اللزوميات كلها ، وقد خيل إلى نفسه أنه يحتمل في ذلك من المشقة والجهد ما كان يحتمله في حرف الدال أو الجيم أو الباء ، مع أن أيسر النظر في الأمر يدلّ على أن جهده خفيف محتمل حقاً .

فالهاء التي يلتزمها ليست إلا الضمير المتصل مبنياً على الضم، أو على الفتح ، أو على الكسر ، أو مسكناً بالوقف ، فإذا التزم هذا الضمير فهو لا يغير شيئاً ، ولا يتكلف في حقيقة الأمر إلا قافية واحدة، وهي الحرف الذي يسبق هذا الضمير ، وأي شيء أيسر على أبي العلاء من هذا[9].

وهذا ما سنعود إليه عند تحليلنا للمقطوعة التي نحن بصددها ، وقبل أن نلج باب التحليل ، لابدّ من القول في اللغة عند أبي العلاء حيث يرى الأستاذ عبدالله العلايلي أبا العلاء وقد استحيا اللغة وتلبسها لا لتعبر وفق دلالتها ، بل وفق دلالاته نفسه ، ولا لتشير إلى ما اجتمع فيها من وحي العصور ، وروحها الجاثمة، بل إلى ما اجتمع فيها من وحيه ولفتات روحه ، فالمعري له لغته الخاصة وله دلالاته ومفاهيمه ، وله نحو وقواعد وبلاغة خاصة أيضاً ، وعبثاً نحاول الإهتداء إليه وسط الدجنة اللفظية المحيطة به ، ونحن نعتمد على المعجمية اللغوية اعتماداً حرفياً ساذجاً أحياناً وغبياً أحياناً أخرى[10].

موضوعات اللزوميات :

يجمع الدارسون في ديوان اللزوميات على أن هذا الديوان ديوان فلسفة وفكر ، وأنه مجمع لآراء أبي العلاء في قضايا عديدة ، كالحياة والموت ، وغير ذلك .

وأن هـذا الديوان جاء بعد اعتزال أبي العلاء وانصرافه عن الـناس مدحـاً ورثـاءً ، لأن هذين البابين وغيرهما كان مجاله ديوان (سـقط الـزند)، أمـا "الـلزوميات " فتدور في معظمها حـول المشـكلات ... والقضايا الميتافيزيقية ، هناك يجد المرء وقفات كثيرة عـند مشـكلة الجـبر والقدر ، والخير والشر ، والنفس والجسد ، والـتقوى والنفاق ، والعقل ...، والمرأة والتناسل ، والعدل والجور ، والرعية والرعاة ، والدنيا والإنسان ، إلى غير ذلك من قضايا إنسانية، وشؤون كونية "[11].

ولما كان الأمر كذلك ، فقد استغرب الباحث والعالم الدكتور إحسـان عـباس أن تجيء هذه المقطوعة شاذة عن أخواتها ، فأحس "بمفاجـأة لافتة تستوقف النظر وتستثير التعجب ، إذا وجد بين ذلك العدد الغزير من القصائد والمقطعات مقطوعة في رثاء [أحد الناس] إذ يكـاد يكون عهد المعري بالإهتمام بشؤون الأفراد قد تولى مع فترة سـقط الـزند ، وحـل محله الإهتمام بالجماعة والمصير الإنساني في اللزوميات والتوقف عند رثاء فرد في خدمة ذلك الديوان الكبير لابد أن يعـني أن ذلك الفرد الذي أخرج المعري عن خطته الكبرى لابُدّ وأن يكون ذا مقام خاص في نفسه ولابُدّ أن يكون فقده عميق الأثر في مشاعره "[12].

ونحـن هـنا وإن كنا نقر للدكتور إحسان عباس استنتاجه ، ونحترم علمه وجهوده اللافتة ، إلا أننا نخالفه في أنه الذي أحس بتلك المفاجأة اللافتة ، واكتشف تلك المقطوعة والتي نحن وإياه بصددها .

ذلـك أننا وجدنا من خلال استقرائنا لمصادر هذا البحث أن الأسـتاذ عـبدالوهاب عـزام قد سبقه إلى هذا ، وأشار إلى ذلك في

المهـرجان الألفي لأبي العلاء المعري حيث تكلم في تاريخ اللزوميات وترتيـبها مما جعل هذه المقطوعة ملفتة لنظره من حيث مخالفتها لنهج اللزوميات ، حيث يقول معلقاً على رثاء أبي العلاء المعري لأبي القاسم المغربي :

[فلما توفي رثاه بأبيات مثبتة في اللزوميات ، ولا أعرف فيها رثاء لغيره أو مدحاً صريحاً] (13).

وهذا الكلام قيل في المهرجان الألفي الذي أقامه المجمع العلمي العربي بدمشق بمناسبة مرور ألف عام على مولد أبي العلاء ، وقد أقيم هـذا المهـرجان عام 1944 . وطبع كتاب يحمل عنوان "المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري ".

وهذا يثبت أن عبدالوهاب عزام سابقٌ عهداً وبحثاً وإشارةً من الدكتور إحسان عباس إلى ما أشار إليه .

ونحن لا ننكر جهود الدكتور إحسان عباس ، ولا ننسى فضله ، ولكننا ننكر عليه إغفاله الإشارة إلى علم بارز ألا وهو عبدالوهاب عـزام ، ونسـتغرب منه وهو العالم الفاضل ، والباحث الأكاديمي المخضرم أن ينسب فضل الاكتشاف إلى نفسه !!.

ودورنـا هنا أن نعطي كلّ ذي حقٍ حقه ، فنقول إن الإشارة وحسـن الالـتفات كان من نصيب عبدالوهاب عزام ، لكن الدرس والـبحث والاستقصـاء وهو جهد كبير بالطبع كان من نصيب الدكـتور إحسـان عباس ، حيث وقف الأخير عند هذه الإشارة ، ودرس المقطوعـة فوجدها غريبة عن أخواتها من حيث المضمون : في أنهـا تـرثي وكمـا ذهب الدكتور إحسان عباس أحدَ الناس ،

واللزوميات خالية من رثاء الأفـراد ، مما يعني أن هذا [الأحد] ليس فكـرة تستوجب على أبي العلاء أن يخالف لزومياته ، ولكنه ذو منزلة عالية تربطه به .

وكان من تميز هذه المقطوعة أن قادت عبدالوهاب عزام إلى إثـبات تاريخية اللزوميات ، كما قادت الدكتور إحسان عباس إلى إظهار العلاقة بين أبي العلاء المعري والوزير المغربي عبر بحث نشره في مجلة الفكر العربي عام 1982 وإن كان قد نسب الفضل إلى نفسـه كمـا أشرنا بل سار كذلك كما سار عبدالوهاب عزام في الاسـتدلال بـتاريخية الـلزوميات وكيفية ترتيبها كما أن هذه المقطوعـة دفعت الدكتور إحسان عباس إلى تأليف كتاب كامل في الوزير المغربي أسماه:

[الوزيـر المغربي أبو القاسم الحسين بن علي الشاعر الناثر الـثائر / دراسة في سيرته وأوجه ما تبقى من آثاره] ونشر عام *1988.*

وقـد جاء في مقدمة هذا الكتاب : [ومنذ أن تعرفت على علاقـته بأبي العلاء أثناء عملي المستمر في بعض آثار أبي العلاء ، حاولت ان أكتشف طبيعة تلك العلاقة ، وذلك التقدير الذي كان المعـري يحمله للوزير ، لقد وحدت بينهما المعرة وحلب في النشـأة، ولكن ذلك لا يكفي لتفسير علاقة ظلت مستمرة طوال العمر . وقد أدهشني حقاً أن يرثيه أبو العلاء في اللزوميات ، وهو كـتاب مـتميز بالتأملات الفكرية ، جاء بعد عهد المدح والرثاء اللذين يمثلهما [سقط الزند][14].

تحليل القصيدة

قال المعري :

ليس يبقى الضَّرْبُ الطَّويلُ على الدهرِ	ولا ذو العَبالة الدِّرْحايَهْ
يا أبا القاسم الوزيرَ ترحَّلتَ	وخلَّفْتني ثِقالَ رَحَايَهْ
وتركتَ الكتبَ الثمينة للناسِ	وما رُحتَ عَنْهُمْ بسحايَهْ
ليتني كنتُ قبْلَ أن تشرَبَ الموتَ	أصيلاً شرِبْتُهُ في ضُحايَهْ
إنْ تَخَتكَ المنون قَبْلي فإنِّي	مُنتحاها وإنَّها منتحايَهْ
أمُّ دفر تقول بَعْدَكَ للذائقِ	لا طَعْمَ لي فأين قَحايهْ
إنْ يَحُطَّ الذِّئبُ اليسير حفيظاكَ	فكَمْ من فضيلة مَحايهْ

تبتدأ المقطوعة دون تمهيد أو مقدمة بل إنها تبدأ بحرف ناف جامد غير مشتق لتوقف استمرار الفعل الذي يليها [يبقى]، مقررة بذلك ومؤكدة بأن ليس ثمة بقاء لأحد في هذه الدنيا ، سواء أكان طويلاً أم كان قصيراً ، وسواء أكان ضعيفاً خفيفاً ، أو كان غليظاً ناصحاً قصيراً :

ليس يبقى الضرب الطويل على الدهر ولا ذو العبالة الدرحايه

وكان هذا البيت وهو الأول في هذه المقطوعة ، جاء نتيجة لخبرة طويلة مع الحياة عرفها أبو العلاء وغيره ، حيث أن أبا العلاء المعري عرف الموت في أمه وأبيه وصحبه على مرّ حياته ، وعرف الموت شاعراً رائياً ، وعرف الموت زاهداً في الحياة وملذاتها ، بل ومعتزلاً الناس وأسباب الحياة من حوله ، وعرف الموت فيلسوفاً مناقشاً الوجود والعدم ، والنفس والجسد ، وغير ذلك .

ولا يمكن لمثل أبي العلاء وقد بلغ من العمر الخامسة والخمسين التبرم من الموت وفواجعه ، وهو الذي قال يوماً :

غيرُ مُجدٍ في ملتي واعتقادي　　　نوحُ باكٍ ولا ترنم شادي

إذاً فالموت في دوره لا يمكن أن يغير من رأي أبي العلاء ، بل إن كتابه اللزوميات أوقفه في العظة والزهد وذم الدنيا ، وصهر فيه تأملاته الفلسفية ، ملتزماً ما لا يلزم من حيث الصناعة العروضية إن جاز لي التعبير ومن حيث الموضوع ، إذ هجر أغراض المدح والهجاء ورثاء الأفراد .

لكنه هنا في هذه المقطوعة يخرج عن اللزوميات ونهجها من حيث إعراضه عن رثاء الأفراد ، ليرثي أبا القاسم الوزير ، وهذا ما يؤكد أن الرجل [المرثي] هنا له مكانة كبيرة وهامة في نفس أبي العلاء ، وكأن فاجعته به أخرجته من القيد الذي التزم فيه ، فقال راثياً هذا الفرد الذي يمتاز عن بقية الأفراد بأنه علم بل عالم ووزير ، له ولأهله على أبي العلاء أياد بيضاء[15] ، وهذا يعني أن لأبي القاسم منزلة كبيرة في نفس أبي العلاء ، وهذه المقطوعة وكما أشرنا هي التي أثارت باحثاً كبيراً وهو الدكتور إحسان عباس وقادته إلى تأليف كتاب عن أبي القاسم[16] .

ونعود إلى البيت الأول حيث نقرأه ونراه وقد تزيا بزي الحكمة وجاء بنتيجة مؤكدة :

ليس يبقى الضرب الطويل على الدهر　　　ولا ذو العبالة الدرحابه

وكأني بأبي العلاء – وقد سمع الخبر وهو جارٍ على لزومياته

يـــنظمها تـــباعاً متبعاً الحروف الهجائية بالتوالي ، قد وطن نفسه عن الـــبكاء أو الاسترســـال ، فصـــدّر مقطوعـــته بحكمة تذكره وتذكر الســـامعين بصفة الزمن ، وصفة الحياة أن يكون الموت فيها نهاية كل من يدبّ على هذه الأرض .

ونجد في البيت الثاني أبا العلاء المعري وقد خرج من لزومياته، مـــنادياً صـــديقه وحبيـــبه – وهو الذي لم يناد ولم يرثِ أحداً قط في لزومياته إلاّ أبا القاسم :

يـــا أبا القاسم الوزير ترحلت وخلفـــتني ثقـــال رحايـــه

هـــنا نجد الكنية والصفة متلازمتين ، وهكذا كان أبو القاسم معـــروفاً بأبي القاسم الوزير المغربي ، ولعلي لا أبالغ إذا ما قلتُ بأن لفـــظ [الوزير] مناسب لنربطه بالألفاظ الآتية [الطويل / ذو العبالة / الدرحاية] فإذا كان الطويل الخفيف والقصير الغليظ مصيرهما الموت ، فـــإن الوزيـــر وإن كـــان غنياً والشاعر [أبو العلاء] وهو هنا [ثقال رحايـــة]. فإنهمـــا ميتان بلاشك جرياً على البداية التي بدأها [ليس يبقى].

وإذا كـــان البيت الثاني متصدراً بـــ [يا] مما تعني نداءً ، فإن للنداء وظيفة لابدَّ أن نستثمرها في تحليلنا هذا ، فمن ينادي من ؟ وفي حادثة الموت :من ينادي من ؟

لـــو تأملـــنا حرف النداء [يا] لوجدنا فيه مداً صوتياً عالياً ، يسعف النادب أن يطيل النداء أو الصراخ على مندوبه ومناديه ما شاء لـــه أن يطيل ، ثم نجد في حرف النداء [يا] من الألفة والمحبة ما يوحد بين المنادي والمنادى عليه ، مما يعني أن المنادي بحاجة إلى المنادى عليه .

وهنا نجد الحيّ هنا [أبا العلاء المعري] ينادي على الميت [أبي القاسم] حيث نجد في حرف النداء هذا مداً صوتياً كبيراً ، يحمل في مدّه مدى للواعج النفس ما يحمل ، ونجد في الحرف [يا] كذلك نداء:

من القريب [أبو العلاء] إلى البعيد [أبو القاسم]

من الحي [أبو العلاء] إلى الميت [أبو القاسم]

وبما أنه يناديه بكنيته ولقبه فهو يعرفه ، بل يعرفه حق المعرفة، وهذا ينقلنا إلى التعرف إلى كلا الشخصيتين ، فإن الدارس لأي شخصية منهما سوف يتعرف وجوباً على الشخصية الثانية ، فهذا الدكتور إحسان عباس درس المعري وآثاره فإذا به ينقاد إلى كتابة بحث عن أبي القاسم المغربي .. وأبي العلاء المعري موضحاً العلاقة بينهما، كما أنه ينقاد مرة أخرى إلى كتابة كتاب في الوزير المغربي[17].

وإن الدارس لرسائل أبي العلاء المعري يدرس رسالتين هامتين موجهتين لأبي القاسم المغربي ، أحدهما الرسالة الإغريضية و" تتألف من ثلاث دورات : في الأول : ترحيب بما تلقاه المعري من شعر ابن المغربي ". والثانية : احتفاء بمقدم اختصار إصلاح المنطق . والثالث في " شؤون شتى "[18].

أما الرسالة المعروفة بالمنيح : فهي عبارة عن جواب أبي العلاء المعري لرسالة أبي القاسم المغربي ، حيث بعث أبو القاسم رسالة مع قصيدتين ميمية وواوية[19].

من ذلك نلحظ أن أحدهما يدل على الثاني ، وأن للإثنين

معـــاً باعاً طويلاً في اللغة والأدب ، حيث عرف أبو القاسم المغربي بالوزير الحاذق ، وكان حجة في اللغة والأدب .

ونعـــود هنا مرة أخرى إلى أداة النداء [يا] بعد أن عرفنا العلاقة المتميزة بين الاثنين من خلال الشعر والأدب والرسائل المتبادلة بينهما .

إذاً ينادي أبو العلاء المعري صديقاً يختلف عن باقي الأصدقاء بمزايا علمية وعملية ، وسوف يظهر البيت اللاحق المزايا العلمية ، أما العمـــلية فمن خلال أثره وأثر أبيه على أبي العلاء وأهل المعرة بشكل عام .

لقـــد كـــان الشـــعر بين هذين العلمين كما كانت الرسائل متبادلة، بمعنى أن للسؤال جواباً . وللقصيدة رداً ومعارضة ، أما الآن ، فـــإن [يا] تفصل بين الاثنين ، يقول أحدهم ولا يرد الثاني ، يكتب أحدهـــم ، ولا يســـتجيب له الـــثاني ، لقـــد فصلت الكلمة الآتية [ترحـــلت] ومنعت التواصل بين الاثنين ، ونجد الفعل مشدداً خارجاً عـــن الإرادة ، فـــلو كـــان خاضعاً للإرادة لكنه خارج عن الإرادة والإختيار فكان [ترحلت] ، مكرهاً مجبراً .

و[خلفتني] هذا الفعل يشدنا شداً إلى عكس الصورة في النظر إلى ما كانا عليه قبل [الرحيل] فقد كانا معاً ، يجمعهما المكان والزمان ، وإن فأيـــا بهمـــا ، التقيا بواسطة الشعر والأدب والرسائل : علمين بارزين .

ومع [الموت] نجد الحال قد تبدلت وتغيرت ، ونجد الموت قد أخذ أبا القاسم وزيراً ، وترك صاحبه في حال يرثى لها ، تركه كخرقة بالية موضوعة تحت الرحا [الطاحون] متلقياً الحبّ المسحوق :

يا أبا القاسم الوزير ترحلت وخلفتني ثقال رحايه

وهنا نجد صورة فنية رائعة في قوله [وخلفتني ثقال رحايه] فكأن الرحا [الطاحون] هو الزمن أو الدهر الذي أشار إليه في البيت الأول ، وكأن هذا الدهر يفرك الناس فركاً ، ويطحنهم طحناً كما يفعل الرحا ، وكأن أبا العلاء ، وهو يسمع كل يوم بميت هنا وميت هناك ، وأصبح شعره كله رثاء ، وفي فلسفة الموت والحياة ، كأنه تلك الخرقة التي بليت باستدارة هذا [الرحا] [الدهر] عليه ، وبتلقيه أبناء الناس الميتين كما يتساقط الحبّ في [الرحا].

ولابدّ أن نشير إلى كلمة [خلفتني] حيث يلتقي الاثنان معاً من خلال ضميرين متصلين لا تفصل بينهما إلا نون الوقاية [ت/ي] [تاء المخاطبة وياء المتكلم]. وكأن نون الوقاية هنا لم تق الفعل من الإنكسار فحسب بل وقت أبو العلاء حينها من الموت ، وسوف نجد بعد قليل ألواناً أخرى من التوحد بين الراثي والمرثي .

ثم يشير في البيت الثالث إلى الكتب التي ألفها أبو القاسم المغربي أو التي كان يملكها ، ويصفها بالثمينة ، وهذا البيت يعطينا القيمة الأدبية لأبي القاسم ، والتي زادت العلاقة بينه وبين أبي العلاء وثمنتها ، حيث يشير المؤرخون إلى أن لأبي القاسم المؤلفات والتصانيف التالية :

1 أدب الخواص والإيناس .
2 المأثور من ملح الخدور .
3 كتاب سيرة النبي [موجز من سيرة ابن هشام] .
4 كتاب الإيناس بعلم الأنساب .

5 كتاب في السياسة .

6 ديوان شعر .

بل ، هناك كتباً له لم تصلنا كما هو شأننا مع كتب أبي العلاء وغيرها . ولكن السؤال هنا : لماذا الإشارة إلى هذه الكتب في مقطوعة صغيرة رثائية ؟

وأحسب الجواب كامناً في أهمية الكتب والتعليم وأثرها في حياة الناس حسب منظور أبي العلاء ، أو في المهمة التي يحملها كل منهما وهي مهمة [تعليم الناس] وإفادتهم . لذا وجدنا أبا العلاء يصف الكتاب بـ [الثمينة] ومادامت الكتب ثمينة ، فإن صاحبها [مؤلفها] لابدَّ وأن يكون عظيماً ، فلقد كتب أبو القاسم مئات وربما آلاف الصفحات للناس ، ورحل عنهم دون أن يأخذ ورقة واحدة ، وكان هذا الحال هو حال كل كاتب ، بل هو كذلك ، فأبو العلاء مازال متصلاً بالقول والكتابة أي بالحياة ، وصاحبه رحل وترك الكتابة التي هي حياة والحياة للناس .

وكأن هذا القول تمهيدٌ لرثاء سوف يعلن عن نفسه ، إذ سنجد أبا العلاء يرى نفسه إذ يرى صاحبه الذي جمعته به أكثر من سبب من أسباب الحياة والتواصل . يقول :

ليتني كنتُ قبل أن تشرب الموتَ   أصيلاً شربته في ضحايه

وهنا يأتي بحرف تمنٍ ليتمنّ ، وأية أمنية هذه التي يتمناها أبو العلاء ، إنه يتمنى لو مات قبل صاحبه .

ويأتي بالزمن [أصيلاً] حيث موت أبي القاسم ، ولا يعني هذا الزمن الحقيقي لموته ، ولكنه من حيث الدلالة [القريب[و[البعيد].

فيتمنى الموت صباحاً ، حتى لا يشهد موت أبي القاسم مساء، ولعـل أبـا العـلاء قد جعل موت أبي القاسم مساء [أصيلاً] حيث غـروب الشمس ليقصد بذلك أن موت أبي القاسم ما هو إلا إيذان بالغروب ، فلذلك تمنى الموت [ضحى] بحيث لا يشهد ذلك الغروب المعنوي .

وأحسـب أن الفعل [شربته] متوازٍ مع الفعل السابق الذي أشـرنا إليـه [ترحلت] حيث يعني كل منهما الإجبار والإكراه دون اختيار وعلى غير رضىً .

ثم يـأتي بأداة شرط ليعلم صاحبه بأنه منته إلى ما انتهى إليه ، وإن سبقه إلى ذلك المصير :

إنْ نحـتك المنون قبلي فإني   منـتحاها وإنها منتحايه

فـإذا كـان الموت قد قصد أبا القاسم قبل أبي العلاء ، وأبو القاسم أصغر سناً ، فإن أبا العلاء يعطي جواب الشرط بقوة المنتظر ، وبتأكيد الحدث : [فإني منتحاها وإنها منتحايه]. وهو مواجهة المصير: الموت .

ثم يقول :

أم دفر تقول بعدك للذائق   لا طعـم لي فـأين فحايه

و" أم دفر " : لقب اتخذه أبو العلاء واستخدمه كثيراً في شعره فهي " عدا عن كونها كنية الضبع ، ولها أسطورة تتعلق بمعناها الكنائي الذي هو الدنيا ، فقد طبق عليها قاعدة الاشتقاق الكبير ومن صورها [دفـر ، فدر ، ردف] إلخ ، وهذه القاعدة تظهر جيداً كيف يصبح

الظاهـــر وهـــو خبث الرائحة في " دفر " باطناً ، والباطن ظاهراً وهو الحمـــق في " فـــدر " وعـــلى العجز في " ردف " وتبعاً لهذا الظهور والـــبطون في الحرف ، يتغير المعنى ، وتتغير طاقة الكلمة وقدرتها على التشكل "[20].

إذاً يقصد بـــ " أم دفر " الدنيا ، وهنا يشبهها بالقِدْر الفقيرة إلى الأبـــزار والـــتوابل ، وكأن الدنيا وقد فقدت الوزير لا طعم في حياتها ولا معنى ، كالقدر المليء بالطعام لكنه خال من تلك التوابل ، لـــذا لا يقبل عليه جائع أو مشته لأنه فقير إلى تلك التوابل التي تعطيه طعماً ومذاقاً .

ونجد أنفسنا أمام البيت الأخير :

إن يخط الذنب اليسير حفيظاك فكـــم مـــن فضـــيلة محايـــه

وهـــنا نجـــده يعود لأداة الشرط [إن] قائلاً إذا كان الملكان الـــلذان يسجلان على الناس الحسنات والسيئات قد سجلا على أبي القاسم ذنوبه ويصفها هنا [يسيرة] وذلك لإعلاء من شأن أبي القاسم، وليس هنا مجالنا أن نعدد بعض تلك السيئات ، فما من امرىء إلا وله ســـيئات عظمـــت أم هانت ، ولكن أبا العلاء هنا يريد الإشارة إلى سيئات أبي القاسم على أنها يسيرة قليلة ، ويريد أن يعظم في المقابل في مجـــال الفضائل التي كانت لأبي القاسم ، وذلك باستخدام أداة تفيد الإخـــبار والتكـــثير [كم] [كم من فضيلة محاية] فإن تلك الفضائل العظـــام لابدَّ أن تمحو ذلك الذنب اليسير وهو إعلاء من شأن المرثي وتعظـــيم لفضائله وهنا نجد تضاداً في المعنى بين الصفة [اليسير] وأداة التكثير [كم] وإن هذا البيت ينقلنا إلى البيت الثالث :

وتركت الكتب الثمينة للناس   ومــا رحــت عنهم بسحابه

حيــث نجــد علاقة من حيث أن أبا القاسم قد كتب مئات وآلاف الصــفحات ولم يأخذ معه صفحة واحدة ، ونجد الملكين وقد كتــبا ما كتبا : ما له وما عليه ، أهم بكثير مما كتب به ، ولكن الأمل في الــنهاية الــتي ينهي بها أبو العلاء [فكم من فضيلة محايه] ففضائله تمحو كل ذنوبه ﴿ إن الحسنات يذهبن السيئات ﴾.

وهكذا نجد أن هذه المقطوعة الصغيرة ذات السبعة أبيات قد خــالفت آلاف الأبيــات في آلاف المقطوعات من اللزوميات لترثي كــبيراً يــرتفع عن سوية الأفراد العاديين بعلو مكانته العلمية : علماً وأدبــاً وما تركه للناس من كتب ، وبعلو مكانته الاجتماعية ، وزيراً ترك من فضائله ما يتحدث عنه الناس كذلك .

وثمة أمر آخر أحبّ الإشارة إليه : إن في هذه المقطوعة كثيراً من المتقابلات والتضاد في المعنى نشير إليها عبر الجدول الآتي :

الكلمة	مقابلها
الضرب الطويل	ذو العبالة الدرحاية
الوزير	ثقال رحايه
أصيلاً	ضحايه
قبلي	بعدك
الذنب	الفضيلة
يخط	محايه

ولــو تأملنا لغة المقطوعة لوجدناها يسيرة ، ولكن تعقيدها أو غرابــتها يكون في أواخرها ، حيث ذلك الإلزام الذي ألزم أبو العلاء نفســه به ، فنجد الغرابة اللغوية في الألفاظ الأخيرة الكامنة في العجز والــتي تحمــل القافية والروي ، وعندها نجد أبا العلاء قد التزم بـــ [الحــاء ، والألف والياء] وبهاء السكت أو الوقف ، وقد سبق وأن أشرنا إلى هذه الهاء من خلال قول الدكتور طه حسين ، حيث نؤيده في هــذا ، أمــا الياء فهي ياء المتكلم التي جمعت بين أبي العلاء ، وأبي القاســم ، وكــأن أبا العلاء كان يرثي نفسه برثائه هذا ، فاقرأ معنى الكلمات الآتية وتأمل المتكلم فيها :

[خلفــتني / رحايه / ليتني / ضحايه / قبلي / بعدي / فإني / منتحايه / فحايه]. فهي تظهر التوحد بين الراثي والمرثي .

ولا نــريد أن نقف عند القافية والروي ونربطها بفن الرثاء ، فذلك ما لا يحتمله النص ، وذلك لظننا أن هذه المقطوعة نظمت عام 418 حيث تاريخ وفاة أبي القاسم[21].

فــبقي أبو العلاء ملتزماً بالقافية التي وصل إليها ، وبلزومياته مــن حيث القافية والروي ، ولكنه خالفها فقط من حيث الموضوع ، إذ خرج فيها إلى رثاء فرد من الأفراد .

وهكــذا نجد أن هذه المقطوعة قد كشفت النقاب للدارسين عن تاريخ نظمها لارتباطها بذلك الحدث .

وآخر ما نقول : لكي تظهر لنا هذه القصيدة خامس أهميتها كما أشرنا في بداية بحثنا أن الرثاء عند أبي العلاء المعري مدرسة بحد ذاتهــا ســواء في ديوانه الأول [سقط الزند] أو في ديوانه الفلسفي

[اللزوميات] فقد تميز أبو العـــلاء في هذا الباب شعراً وفلسفة ، وإذا كانت هذه المقطوعة تمثل "بعض آخر ما نظمه المعري في اللزوميات ، فإن كل ما قبلها مباشرة ، وما بعدها يتنفس في جو واحد هو استطالة الحياة والدق برفق على باب الموت ، وفي آخر لزومية يقول المعري :

إن تـــرحل الناس ولم أرتحل ... فعـــن قضـــاء لم يفوض إلي

خلفت من بعد رجال مضوا ... وذاك شـــر لي وشـــر علي

وهكـــذا فإن المعري حين رثى الوزير بصدق كان أيضاً يرثي نفسه "[22].

وهكذا يظهر لنا بوضوح جلي أهمية هذه المقطوعة التي شذت عن اللزوميات ومنهجها .

الهوامش

1) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري / ص 272 .
2) المرجع السابق / ص 6 .
3) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري / ص 25 .
4) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري / ص 37 .. والكلام للأستاذ أحمد الشايب .
5) راجع قول الأستاذ أحمد الشايب / المرجع السابق / ص 38 .
6) د. شوقي ضيف / عصر الدول والإمارات الشام – / ص 171 .
7) عبدالله العلايلي / المعري ذلك المجهول / ص 104 .
8) د. عبدالله العلايلي / المعري ذلك المجهول / ص 138 .
9) طه حسين / مع أبي العلاء في سجنه / ص 146 .
10) عبدالله العلايلي / المعري ذلك المجهول / ص 49 .
11) د. إحسان عباس / بين أبي العلاء المعري والوزير المغربي / مجلة الفكر العربي .
12) د. إحسان عباس / المرجع ذاته .
13) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري / ص 261 .
14) إحسان عباس / الوزير المغربي / ص 5 .
15) للاستيضاح والاستزادة انظر / د. إحسان عباس / الوزير المغربي / ص 52 وما بعدها .
(16) انظر المرجع السابق .
17) راجع بحث د. إحسان عباس / مجلة الفكر العربي [بين أبي العلاء المعري والوزير المغربي]. ود. إحسان عباس / الوزير المغربي .
18) رسائل أبي العلاء المعري / تحقيق د. إحسان عباس / ج1 ، ص 185 .
19) رسائل أبي العلاء المعري / تحقيق عبدالكريم خليفة / ج1 ، ص 29 .
20) عبدالله العلايلي / المعري ذلك المجهول / ص 139 .
21) انظر بحث د. أحمد الشايب في كتاب المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري ، ص 261 . وكذلك كتاب الدكتور إحسان عباس / الوزير المغربي / ص 77 .
22) د.إحسان عباس / الوزير المغربي / ص 81 .

المصادر والمراجع

أولاً المصادر :

1 ديوان لزوم ما لا يلزم مما يسبق حرف الروي / لأبي العلاء المعري / في العظة والزهد وذم الدنيا. حرره وشرح تعابيره وأغراضه د. كمال اليازجي . الطبعة الأولى 1992 دار الجيل بيروت .

2 ديوان لزوم ما لا يلزم " اللزوميات " مما يسبق حرف الروي لأبي العلاء أحمد عبدالله بن سليمان التنوخي المعري . تقديم وشرح وفهرست : د. وحيد كتانة وحسن محمد . الطبعة الأولى دار الكتاب العربي .

3 رسائل أبي العلاء المعري / تحقيق د. إحسان عباس / الطبعة الأولى ، 1982 دار الشروق بيروت .

4 رسائل أبي العلاء المعري / تحقيق الدكتور عبدالكريم خليفة / اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر 1976 عمان .

ثانياً : المراجع

1 عصر الدول والإمارات [الشام] /د. شوقي ضيف ، الطبعة الثانية دار المعارف .

2 مع أبي العلاء في سجنه / طه حسين / دار المعارف مصر .

3 المعري ذلك المجهول / رحلة في فكره وعالمه النفسي . عبدالله العلايلي / 1981 - الأهلية للنشر والتوزيع بيروت .

4 المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري / المجمع العلمي العربي بدمشق ، الطبعة الثانية 1994 دار صادر بيروت .

5 الوزير المغربي أبو القاسم الحسين بن علي / العالم الشاعر الناثر الثائر / د. إحسان عباس / الطبعة الأولى 1988 . دار الشروق / عمان / الأردن .

ثالثاً : الدوريات

مجـلة الفكـر العربي / العدد الخامس والعشرون / السنة الرابعة . كانون الثاني شباط / 1982 .
بحث / د. إحسان عباس : بين أبي العلاء المعري والوزير المغربي .





تفعيل النحو
تشكل الدلالة



محمد أحمد العشيري

لوحتان

(1)

1 – لأنك عُمدْت مستلهِماً

2 – رؤاك بنار القرى

3 تفرّدت بالماء نارا

4 وبالنار ماء، وبالصمت أدنى

5 – من الهمس، بالصدر أحنى

6 من العنق المشرئب :

7 واحة من سماء المروج

8 لوحة لاحتضار الضجيج

(2)

9 من الطين حتى خروج الأجِنّة هذا اللهب

10 يداك ضياء الحنايا

11 من الناي حتى أنين السواقي أزيز الحطبْ

12 يداكِ حنين الصبايا

13 وريشتك المجتلَى والجنَى

14 إلى القادمين من الشجر المنتَهبْ

15 ووَشْى الغمام الذهبْ

16 إلى العائدين إلى الشجن المستحبْ

17 نزيف دوالي العنبْ

18 عزيف القصبْ

19 يداكِ انسياب الغضبْ

20 وداع الفدائي أهله :

21 لوعة لاصفرار الأريج

22 لوحة لاخضرار التعب

(3)

23 أيها العاشق المنتظر

24 في ضفاف البروج

25 مقعدٍ من حريرٍ حجرْ

26 بين سيفَيْ نخيل

27 وهلالَيْ رحيل

28 مبدعا للسنا والندى

29 تحت دفء العراء

30 واختلاج الندوب

31 من رماد القُرَى

32 من مرايا الردى

33 وحصار الشهُب

34 رنوة في شقوق المدى

35 غمضة في ازرقاق الربى

36 وبقايا نشيج

37 لاصفرار الأريج

38 واخضرار التعب

39 أيها المستهام الذي

40 كم نحب

(4)

41 يا شجيَّ المطرْ

42 مُمْعِناً في رمال الضجرْ

43 منعماً بالرؤى تنفجرْ

44 حالماً بالهديل

45 خلف سِتْرِ المَقِيل وبَوْحِ السكون

(5)

(6)

62 كل غيم شجرْ

63- كل جرح هلالْ

64 يا نَجِيَّ النجوعْ

65 فانطلق

66 كي تسير الحياه

67 كي تضيء الجباه

68 لا تغب

69 كي نحب

70 كي يغني الغُناه

71 لا تغب

72 ليكون الربيع

73 لا تغب .. وانتصر

تبحث الدراسة الماثلة النص بما هو ممارسةٌ لغوية ، تقوم فيه العلاقة بين المبدع واللغة على أسس جدلية ، يتولد منها النص الذي يسعى دوماً لإنتاج أسلوبه الخاص ، حصنه المنيع ، عزلته الباهرة ، سجنه الرائع الذي يحتفظ بمفاتيحه داخله ، لكنها بائنة لمن يحفظ للمكان وقاره ، يصعد إليه على لغته .

إن النص لا ينتظر من يسنون[1] له التشريعات ، حتى إذا ما طال انتظاره ، جاءته الأخبار تنمى من الحدود بأنه (ما عاد لهم وجود). ليس هو هذا المشاع الذي ينتظر أن يجود عليه الخارج بأطُرُه

ونُظُمــه واطروحاته . (ماذا سنفعل الآن بلا برابرة ؟ لقد كان هؤلاء الــناس حَــلاً مــن الحلول). من أراد أن يدخل النص ليدخل على شرائطه.

أولاً :

في البنية النحوية

تســعى الدراســة النصية إلى إضاءة الجوانب المختلفة للعمل الفني منها البنية النحوية . والوقوف بالتحليل على هذا الجانب يؤدي غايتين : ذلك أن الكشف عن الإمكانات المتعددة التي يطرحها النص على مستوى البنية النحوية ثراء للجانب الدلالي ، إذ يحمل كل توجيه نحوي جديد للجملة مظهراً دلالياً مختلفاً عن سابقه ، وهو ما يعود على البــنية الــنحوية الكــبرى للنص بالتغير الأمر الذي يعدل من بنيته الدلاليــة . فنصبح بالفعل في خضم حركية تتعدد أدوارها بين النحو والدلالة ، تغدو معها محاولة قسر القراءة على توجيه نحويّ واحدٍ حداً من ثراء النص .

هــذا كمــا أن التوجيه النحوي هو التدشين الحقيقي لتعدد الدلالات ، إذ يعمل النحو على مستوى أولي للدلالة ، فوق مستوى الكلمة ودون مستوى الرمز ، وحتى عندما يتعدى مستوى الجملة إلى مســتوى الــنص سوف يظل يقدم توجيهاته لبنى النص الأمر الذي يترتب عليه بلاشك وفرة في التأويل وتعدد لأنماط القراءة .

ويلقي التحليل النحوي من جانب آخر ضوءاً على مكونات الــنص ألفاظاً كانت أو جملاً باعتبارها وحدات مكونة للنظام النحوي

للنص . يقول عبدالقاهر الجرجاني : " فقد عُلِمَ أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيهــا حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجانه حتى يُعرض عليه ، والمقياس الذي لا يُعْرف صحيحٌ من سقيم حتى يرجع إليه "[2].

المقطع الأول (1 8)[*]

ينـبني المقطــع كلــه على الفعل (تَفَرّد) المتوجه إلى مخاطب (تفــردتَ). وبهذه الجملة البسيطة دون غيرها يكون الشاعر قد وفّى البنية المنطقية للمعنى حقها ؛ فنسب إلى المخاطب تفرده . بعدها يتوجه (الكــلام) لأداء وظيفــته الشعرية خلال ثمانية من الأسطر وبواسطة أربعة من المركبات الجريّة (بالماء بالنار بالصمت بالصدر) يشعب البناء وتنبني تنويعاته .

تفردت " بالصدر أحنى من العنق المشرئب :

واحة من سماء المروج

لوحة لاحتضار الضجيج "

فيــتعدد التوجيه النحوي للمفردتين (واحة لوحة) في ضوء النقطــتين المتعامدتين السابقتين (علامة التوضيح) بشكل يعدد الدلالة كمــا يمكنــنا أيضاً تجاوزها فنغلب النحو على الرسم الكتابي ، ومن نتائج الحالتين يتعدد التوجيه كالتالي :

– النصب ، على اعتبار واحة (تمييزاً) لاشرئباب العنق

من العنق (المشرئب ⟵ واحةً من سماء المروج)

(المشرئب ⟵ لاحتضار الضجيج)

– أو النصب أيضاً على اعتبار واحة (حالاً) للفاعل في الفعل تفردت، ويمكن لها أن تؤول بمشتق فتطَّرد على قواعد النحاه ، بعد أن فرضت اللغة على التقعيد سطوتها .

(تفردت ⟵ واحةً من سماء المروج)

(تفردت ⟵ لوحةً لاحتضار الضجيج)

ويمكن لنا كذلك أن نرفع كلاً من (واحة لوحة) على أنهما خبر لمبتدأ محذوف يعود على الضمير أنت في الفعل تفردت .

(أنت ⟵ واحةٌ من سماء المروج)

(أنت ⟵ لوحةٌ لاحتضار الضجيج)

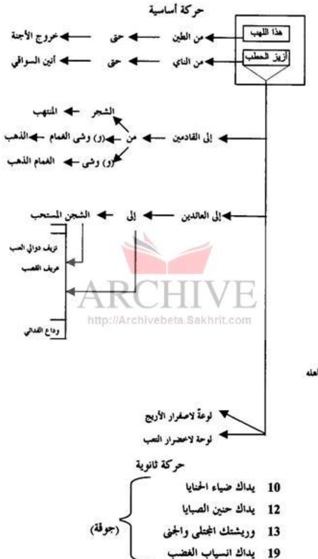
ومـــن ثم تكون الدلالة رهنَ التوجيه النحوي على (الحالية أو الخبرية أو التمييز) .

المقطع الثاني (9 22)

لهذا المقطع لدي تصوران :

تصور أول

يـــتكون مـــن حركـــتين ؛ حـــركة أساسية وأخرى ثانوية . ويوضحه المخطط التالي :


حركة أساسية
هذا اللهب
أزيز الحطب
من الطين
حق
خروج الأجنة
من الناي
حق
أنين السواقي
إلى القادمين
من
الشجر
المتهب
(و) وشى الغمام
الذهب
(و) وشى
الغمام الذهب
إلى العائدين
إلى
الشجن المستحب
نزيف دوالي العنب
عريف القصب
وداع الغداني
أهله
لوعةً لاصفرار الأريج
لوحة لاخضرار التعب
حركة ثانوية
10 يداك ضياء الحنايا
12 يداك حنين الصبايا
13 وريشتك المجتلى والجنى
19 يداك انسياب الغضب
(جوقة)

- وبهذا نعيد لاسم الإشارة في السطر (9) صدارته ونرد الجملة نحوياً إلى نسقها الأساسي الذي انحرف عنه التركيب الشعري . وكذلك فعلنا مع السطر (11) حيث تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ النّكرة المضاف إلى معرفة وصورة النحو في النص وإن لم تكن أصلاً عند النحاة ، فإن الشعر بدوره لا يبحث عن الشائع المألوف.

- وكما كان المبدأ في (هذا اللهب) عاملاً أو متعلّقاً لمركب الجر (من الطين)، وكذلك المبتدأ في (أزيز الحطب) متعلقاً للمركب (من الناي) فإن كلاً منهما أو هما معاً يتعلق بهما المركبان الجرّيان (إلى القادمين إلى العائدين) .

- وعبارة (نزيف دوالي العنب) ونظيراتها تدخل مع (الشجن المستحب) في علاقة (بدلية) أو (وصفية) أو ربما تعمل (إلى) فيها عمل الجر (إلى العائدين إلى الشجن المستحب ، إلى العائدين إلى نزيف دوالي العنب ، ..).

- وباعتبار تعدد الخبر ، تصبح عبارتا (لوعةٌ لاصفرار الأريج) و(لوحة لاخضرار التعب) خبران جديدان لكلٍ من (هذا اللهب) و(أزيز الحطب) أو لهما معاً . وكما يمكن أن يتوجه الوصف (الذهب) إلى وشي الغمام (الوشي ذهباً)، يمكن له أيضاً أن يتوجه إلى الغمام فيصبح الوشي وشياً لذلك (الغمام الذهب).

- ومع قراءتنا للحركة الأساسية للمقطع علينا أن نرهف السمع لهذه السطور التي تمثل نداءً خلفياً تغنّيه (الجوقة) أو (الكورس) لهذا المخاطَب (الشعب في تأويلي).

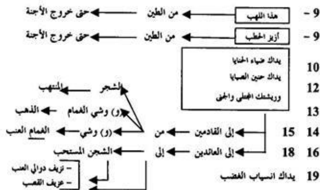
وعلينا أن نتوقف بين السطر والآخر لنسمع هذه الهينمات

الحـركة الـثانوية   التي يُتغزل بها متناصةً مع " نشيد الإنشاد " من شـوليت إلى سليمان أو من سليمان لشوليت ، أو هي هينمات مهيبة لهذا المخاطب ، هينمات تتبادل في حوارية بين صوت (الجواب) كما يسـميه الموسـيقيون   أعني صوت المتكلم داخل النص   و(القرار) الذي يمثل هذه الجوقة الخلفية . وعلينا أن نلحظ حينئذٍ هذه السطور في نسق القصيدة محتلةً السطور (10 ، 12 ، 13   19).

ويتمحور كل من صوت المتكلم بالقصيدة وصوت (الجوقة) حـول مخـاطب واحد ، لكنه مع المتكلم بالقصيدة (مُتَكَلَّمٌ عنه) نحو (القـادمين من الشجرِ المنتهب ، العائدين إلى الشجن المستحب   ) ومع (الجوقة) مُتكلَّم إليه.

والجوقـة هنا كما هي في المسرح اليوناني والكلاسيكي تمثل الـرؤيا الثاقبة والمعرفة الكاملة التي تتجاوز الظواهر لتحيط بالبواطن والجواهـر ، إنها الهدوء والاستقرار ، إنها المعرفة الحقيقية بالشيء قبل أن يبدأ .

تصورٌ ثانٍ



20 وداع الفدائي أهله ← لوحة لاصفرار الأريج
← لوحة لاخضرار التعب

– وفي هــذا التصــور يتعــلق المركبان الجريان (إلى القادمين إلى العــائدين) ومــا يتصل بهما بالعبارات الموضحة (يداك ضياء الحنايا ، يداك حنين الصبايا).

– وتغــدو الجملتان (لوعة لاصفرار الأريج لوحة لاخضرار التعب) خبرانِ للمبتدأ (وداع) في قوله (وداع الفدائي أهله).

المقطع الخامس (49 60)

وفــرة الــتوجيهات الــنحوية نلمسها أيضاً في هذا المقطع الخامس، يبينها ذلك المخطط :



يكــاد يضع النص في كل جملة فجوةً يجاوز بها النمط الشائع والبسيط للنحو .

– فعبارته (لك منا القلوب التي تحت شمس الغروب أشرقت) يعترض فيها بين الموصول وصلته بالظرف والمضاف إليه (تحت شمس الغروب) وكذلك يفعل أيضاً مع جملته (لك منا العيون التي في محاق القمر وَدَّعت حاملات العشاء الأخير)، ولنلحظ توازن الجملتين تركيبياً وتماثلهما ، بل أيضاً توازن الاعتراض داخلهما .

– وعندما نصل للأفعال (قاومت قبست وقَّعت) فإن التوجيه النحوي يصرفها إما إلى (القلوب) ⇐ (القلوب التي قاومت ، التي قبست ، التي وقَّعت) أو إلى (العيون) ⇐ (العيون التي قاومت ، التي قبست ، التي وقَّعت) وإذا كانت (العيون تقبس السهر) و(القلوب توقع خفقتين) فإن تعدد التوجيه النحوي في سياق الشعر يسمح للقلوب أن تقبس السّهر) و(للعيون التي توقع خفقتين). ويمكننا أن نوجهه توجيهاً ثالثاً على (القلوب والعيون معاً).

– ومع وفرة هذه التوجيهات يمكننا أن نضيف متغيراً آخر مع سائر الأفعال المتصلة (بالقلوب والعيون) هما المركبين الظرفين (تحت شمس الغروب) و(في محاق القمر). ويبدو أن تقديم كل منهما على الموصول الفعلي (أشرقت ودعت) هو ما سمح لنا بأن ندخلهما في علاقات داخلية جديدة مع أفعال تمثل جملاً أخرى للصلة على سبيل العطف المقدر (التي قاومت ، التي قبست التي وقعت).

– وثمة توجيه للكلمتين (لوحة لوحة) في السطرين (59 ، 60) فتعد كل منهما بدل بعض من كل من (خفقتين) السابقة عليهما .

أو يتوجهان إلى الرفع على الابتداء ، فيتعلقان ببداية المقطع

(لك منا ←———— لوحة لاحتضار الضجيج).

(لك منا ←———— لوحة لاخضرار التعب).

المقطع السادس (61 73)

بإمكاننا أن نحمل التركيب في السطور (61 64) على أنه :

61 يا صفي الجموع ← 62 كل غيم شجر

63 كل جرح هلال ← 64 يا نجي النجوع

أي أنـــه (يا صفي الجموع كل غيم شجر ، يا نجي النجوع كل جرح هلال)، لكن التركيب الشعري جنح إلى بناء الجملتين المتناظرتين على وضعية متعاكسة :

هي يا صفي الجموع ← كل غيم شجر

← كل جرح هلال

– يا نجي النجوع ← (حذف).

* * *

ثانياً : النص ووحداته المفصلية

لوحـــتان ، هـــذا هو العنوان الذي احتشد له النصّ بطريقة مـــراوغة تـــناوش اعتيادنا الأليف لمثل هذه العنوانات . نبدأ القراءة وكلنا توقع للشكل الممكن ارتياده ، كأن تأتي القصيدة في لوحتين أو تـــتوزع الصور المتواترة في النص لترسم لنا لوحتين أو حالتين ، حتى

الوجود المباشر لهذا المدلول على امتداد النص يحاول النص مراوغته ، وهو ما يقودنا إلى الوحدات المفصلية فيه .

ثمة وحـدات بنائية تتميز داخـل البناء تحتل السطور التالية (8 ، 8) (21 ، 22) (59 ، 60). وطّـأ لاستنتاجها مؤشرات نصية كبنية التشابه والتكرار ، في ضوء النحو والصرف والأصوات ، إضافةً لموقعيـتها في نهايـة المقاطع (تتحدد المقاطع لدينا من خلال مساحات الفراغ بين السطور المتوالية).

تُسبق هذه الوحدات دوماً بنقطتين رأسيتين (علامة التوضيح) ممـا يعني أنّ ثَمّ نوع من العلاقة بين هذه الوحدات المفصلية أمرٌ واردٌ على الأقل باعتبار التناظر بين وحدات النص .

وحدة مفصلية أولى	7	واحةٌ من سماء المروج
	8	لوحةٌ لاحتضار الضجيج
وحدة مفصلية ثانية	21	لوعةٌ لاصفرار الأريج
	22	لوحة لاخضرار التعب
وحدة مفصلية	59	لوحة لاحتضار الضجيج
	60	لوحة لاخضرار التعب

وهنا نلحظ :

(أ) الـتماثل البـنائي عـلى المستوى النحوي لسائر مكونات هذه الوحدات [اسم + مركب جَرّي (حرف جر + مركب إضافي)]

وكذا التقارب الصوتي ؛ فالكلمة الأولى هي (لوحة) وعندما

تتغير فهي (واحة) وهي (لوعة). وتتأتى العلاقة الصوتية واضحة أكثر بين (واحة) و(لوعة) من خلال المقارنة بالقاسم المشترك وهو (لوحة).

واحة ⟵ لوحة ⟵ لوعة

وهـــذا الـــتقارب الصـــوتيّ والصرفي نلحظه بين (اصفرار اخضرار احتضار) وكذا بين (ضجيج أريج مروج).

(ب) السطران المكونان للوحدة الأولى يقفان في علاقة تطابق أو تشابه أو على الأقل مطلق التجاوز .

بيـــد أن هذه العلاقات لا تتوافر في الوحدة الثانية ، ومن ثم على المتلقي أن يؤجل توقعه الذي ربما يبنيه على نمط الوحدة الأولى .

بل التناقض الداخلي قائم داخل الوحدة نفسها (الاصفرار × الاخضرار) إذا أُخذا بدلالاتهما الفنية باعتبار (الشحوب × النماء).

(اصفرار الأريج × اخضرار التعب).

(جـــ) ربّمـــا هيأ لنا الوضع البنائي للسطرين (7 ، 21) اعتبار كلّ منهما مقابلاً للسطر التالي له ، وهكذا تتوازى (واحة من سماء المروج) مـــع (لوحة لاحتضار الضجيج)، وكذلك (لوعة لاصفرار الأريج) مع (لوحـــة لاخضرار التعب)، وكأنّ هذه (الواحة) أو هذه (اللوعة) هي التجـــلّي لـــلوحة الأخرى الغائبة (لاحظ التقارب الصوتيّ المشار إليه آنفاً).

(د) يعود النص فيجمع اللوحتـــين المتفرقتين في مقطعين مختلفين سطور (8 ، 22) معاً في نهاية مقطعٍ واحد سطور (59 ، 60).

59 لوحة لاحتضار الضجيج .

60 لوحة لاخضرار التعب.

هـنا يمكننا القول أن هذه هي الوحدة المفصلية لمجمل النص ، والتي تمثل (جين) النص أو موروثاته التي يتخلق في ضوئها ، إنما شفرته الـتي تكـون منها تركيبه العضوي ، حتى أن النص عندما اختُزِلَ في العـنوان (لوحتان) فإن ما تمّ اختزاله تحديداً هو هذه الوحدة المفصلية بالدرجة الأولى .

(هـــ) في (لوحــة لاحتضار الضجيج) نحن مع صفات بشرية ، مع المعاناة ، مع النزع الأخير ، هذا الصراع القائم على حافة الحياة وعلى شفا الموت .. وهو صراع ينضوي عليه الضجيج بالأصالة ، لكن مآله إلى الهدوء والسكينة والسلام .

وإذا كـان الاحتضـار السابق يشير إلى ركود الحياة ، فإن الاخضــرار في قولــه (لوحة لاخضرار التعب) يعني البعث والحياة ، وباقتران الاخضرار بالتعب تكون الثمار .

وبالتالي نحن أمام لوحتين :

لوحــة للصراع المؤول إلى الهدوء والسكينة ، وأخرى للعناء المثمر .

ثالثاً : مكونات الطبيعة وعلاقة الإضافة

يخـبرنا الحــدس بـأن المركب الإضافي هو هيكل القصيدة وقوامهـا ، والمقاربــة الإحصائية تؤكد ذلك ؛ فاحتواء قصيدة ليست بـذات طول على هذا النحو على مركبات إضافية يبلغ عددها ستة وأربعين مركباً أمرٌ يجانب المعتاد والشائع .

من هذه المركبات عشرون مركباً مسبوق بحرف جَرّ وعشرة آخرون واقعة بعد ظرف للزمان أو المكان (حتى خلف) هذا باعتبار

العطـف سـواء أكـان عطفاً ظاهراً أو مقدراً ، وهي دوماً في موقع المكمـل ؛ فالبؤر التي تتعلق بها مثل هذه المركبات الكثيرة محدودة إلى حَـدٍّ كـبير ، ومن ثم كان هذا المركب الإضافي تحديداً هو المركب الجـرّي مـن أهم العناصر التي وسّعت الجملة النحوية داخل النص ومدّتها .

كان هذا موقف للنص من اللغة ، وله أيضاً موقف متميز من مكونـات الطـبيعة حوله ؛ فمعلوم أن انسجام المرء مع ما حوله من أشياء أمرٌ طبعي على أي شكل كان ، لكن الفنان يعيد هذا الانسجام عـلى نحـوٍ خـاص ، ليضـعه وضعيةً جديدة ، فالإحساس بالهمس والضجيج والأنين والشهب واللهب والانسياب والاحتضار ، الندى، العـراء ، القمر ، المروج ، الإحساس بكل ذلك وغيره أمرٌ واردٌ ، والقـراءة المـبدئية نفسها تكشف عن تكتل متميز لهذه المفردات مفردات الطبيعة بصورة لا تخطؤها العين ، لكن على أي نحو، كيف يصنع الشعر من (لغة الأشياء) (كلاما بالأشياء) و(عن الأشياء).

ومـن ثم نحـاول هـنا دراسة تشكيل عناصر الطبيعة داخل المـركب الإضافي لبناء الصورة الشعرية . أو استكشاف دور المركب الإضـافي في النص في طرح تصورٍ جمالي عندما يتلبس به جانب دلالي خـاص هو عناصر الطبيعة . إننا في النهاية ندرس(بنيةً جماليةً في ضوء مكون تركيبي).

يـتألف المركب الإضافي من خانتين (موقع المضاف + موقع المضـاف إليه). وتتوزع مركبات النص الإضافية التي يبلغ عددها اثـنين وأربعين مركباً ، بعد تنحية المكرر والمضاف إلى ضمير ، تتوزع كالآتي :

(أ) مركـــبات إضـــافية ثلاثة فقط ، يمكن لها أن تخلو من أحد عناصر الطـــبيعة كمكون لها (هذا رغم تفاوت الباحثين في الدلالة في توجيه كثير من المفردات نحو الحقول الدلالية خاصةً في ضوء السياق، ويتعقد الأمر للغاية في إطار الشعر لمستوياته الدلالية المتعددة ونظمه الإشارية الخاصة). هذه المركبات هي (ســتر المقيل انسياب الغضب بقايا نشــيج)، لكننا نلحظ المضاف إليه وقد جاء معنوياً ، وكان المضاف مصدراً يشير دوماً إلى تجسيد ، فيصبح للمقيل ستر ، وللنشيج بقايا ، والغضب المعنوي ينساب فيضاناً .

(ب) مركــبات ســتة نؤثر تنحيتها رغم صلة بعض مكوناها بالطبيعة (كالأشياء والبشر) هي (مرايا الردى حاملات العشاء الأخير أسير الديار وداع الفدائي صفي الجموع أنين السواقي).

وهذا يصبح عدد المركبات التي لم يدخلها أحد عناصر الطبيعة إلى الأخرى التي دخلتها (9 : 33)، أي بنسبة كلية هي (9 : 42) أي بنسبة أقل من خمسة وعشرين بالمائة من مجمل التراكيب ، في حين أن تــراكيب بنســبة خمســـة وسبعين بالمائة دخلتها مفردة من مفردات الطبيعة.

(جـــ) وداخل البناء النحوي وجدنا :

– أربعـــة تـــراكيب كـــانت مفردات حقل الطبيعة الدلالي في موقع المضـــاف (هـــلالي رحيـــل رمال الضجر شظايا وتر اخضرار التعب).

– ستة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة في موقع كل من المضاف والمضـــاف إليـــه، (شمس الغروب محاق القمر نار القرى رماد القرى اصفرار الأريج ضفاف البروج).

- واحد وعشرون تركيباً كانت مفردة الطبيعة في موقع المضاف إليه، أي بنسبة تبلغ خمسة بالمائة من مجمل المركبات الإضافية في النص . (ومن ثم يصبح مجمل ما لدينا في موقع المضاف إليه فقط من هذا الحقل الدلالي سبعة وعشرين لفظةً).

هذه المركبات السابقة هي :

(خروج الأجنة حنين الصبايا نزيف دوالي العنب كل غيم كل جرح أزيز الحطب وشي الغمام عزيف القصب سيفي نخيل حصار الشهب ازرقاق الربى احتضار الضجيج شقوق المدى شجى المطر بوح السكون مخاض الدروب نجى النجوع).

- ولما كان المضاف إليه هي المحكوم عليه (المسند إليه) والمضاف هو الحكم (المسند) وكانت الغلبة والسيادة لمفردات عناصر الطبيعة في موقع المضاف إليه ، أمكن لنا أن نبرهن أسلوبياً على أن النص يتخذ من عناصر الطبيعة رموزه الأساسية التي يجري عليها حكمه .

ذلك أن المضاف إليه في المركب الإضافي هو رأس الدلالة وما سوف يشغل هذا المحل سيكون صاحب الهم المعلّى في تشكيل الدلالة العامة للتركيب . فازرقاق الرّبى ينتج لنا رباً مُزْرقّة أما اخضرار التعب فينتج تعباً أخضر ، وتركيب رمال الفجر يمنحنا ضجراً له حالة الرمال. ولو أن (النص انحاز إلى النمطين الأخيرين لتولد نص يعتمد العناصر ذات الدلالات المعنوية أساساً للبناء . ولكن هذا ما لم يكن ، فانحاز صوب نموذج النمط الأول مختزلاً تجربته في عناصر الكون باعتبارها مادةً أولى للتشكيل لديه ؛ (فتترف دوالي العنب ويئز

الحطب ويتعالى عزيف القصب وتزرق الرّبى ويحتضر الضجيج ويبوح السكون وتمخض الدروب).

رابعاً : المركب الإضافي والملائمة الدلالية

في إطار محاولة تقديم تشخيص أسلوبي للنص يكشف عن بنيته المجازيـة سوف نتخذ المركب الإضافي الذي يستقطب النص كله مـادةً للدراسـة . ومن خلال قراءة دلالية لركني المركب الإضافي باعتبار علاقة الإضافة هي المولدة لطاقة المجاز في التركيب يمكننا أن نقدم الجدول التالي لمركبات النص الإضافية(**) :-

ملائمة	عدم ملائمة من الدرجة الأولى	عدم ملائمة من الدرجة الثانية
نار القرى	عزيف القصب هلالي رحيل	احتضار الضجيج
خروج الأجنة	أنين السواقي أزيز الحطب	اصفرار الأريج
حنين الصبايا	وشي الغمام سيفي نخيل	اخضرار التعب
دوالي العنب	حصار الشهب ازرقاق الربى	دفء العراء
وداع الفدائي	نجي النجوع نزيف دوالي العنب	مرايا الردى
شمس الغروب	ضياء الحنايا انسياب الغضب	شقوق المدى
محاق القمر	اختلاج الندوب رماد القرى	بقايا نشيج
سماء المروج	رمال الضجر ستر المقيل	شجي المطر
أسير الديار	شظايا وتر مخاض الدروب	بوح السكون
خفي الصور		
حاملات العشاء الأخير		
صفي الجموع		

ويتحدد معيار الملائمة(***) لدينا بناءً على السمات الانتقائية التي تميز كل مفردة وانتمائها لحقل دلالي بعينه بدرجات متفاوتة عن الحقل الآخر ، أيضاً بناءً على ما يمكن أن ينشأ من علاقات التجانس الدلالي أو عدمه بين المفردات في حال الإضافة .

(أ) مستوى الملائمة :

القائمة الأولى تتضمن (مركبات إضافية) تستقيم العلاقة بين طرفيها في ملائمة واضحة بين المضاف والمضاف إليه (نار للقرى) (خروج الأجنة) وداع الفدائي لأهله أو وداع للفدائي من أهله) (أسير في الديار) (خفي في الصور) (شمس للغروب) (محاق للقمر).

وفيه لا يعمل أي من المضاف أو المضاف إليه بعيداً عن الآخر فيما أتصور ، بل يتحدان اتحاد الكيمياء ، فيكتسب المركب قيماً إشاريةً خاصة . فعلى سبيل المثال في (نار القرى) لا تعمل كلمة النار بعيداً عن كلمة القرى ، وربما لا يعنينا من كلمة النار سوى كونها وسيلة للإنضاج بما تتطلبه من توهج وحرارة ، ولا يعنينا من القرى سوى أوصاف طيبة ، وكثرته وثرائه . وتتحد هذه الأقسام الخاصة من قيم الدلالة معاً ، بما يصب في دلالة (الكرم) التي تستمد من كلتيهما معاً (نار القرى). والمركب (شمس الغروب) ما يعنينا منه هو دلالة التركيب الإشارية التي تعود إلى الشمس حال هذا التوقيت المعين (الغروب). وكذلك (محاق القمر) يعنينا منه القمر حال المحاق . ومن ثم فما يشغلنا من هذه المركبات هو (قيمتها الإشارية النهائية)، بما هي في النهاية (رمز لغوي وقيمة إشارية). ويمكننا أن نشير لهذه الدلالة النهائية للمركب الإضافي ، والمغايرة في ذات الوقت لدلالة كل مفردة على حدة بالصورة التالية :

أ + ب = جـ

حيث [أ] هي دلالة المضاف ، [ب] هي دلالة المضاف إليه ، [جـ] هي دلالة المركب الإضافي نفسه .

عـلى أن التخلي عن المجاز أو عدم الملائمة لم يغسل عن هذه المركبات شـاعريتها أو قيمها الإيحائية ، إذ يتخير النص في النهاية مركبات قادرة على أن ترمز ، قادرة على أن تضع مستويين ، مستوى للأشـياء والصور الحسيتين يؤخذ قالباً للرمز وآخر للحالات المعنوية النفسية والمعرفية المرموز إليها ، فيوجد فيما بينهما في ثياب من الرمز؛ فمـع (صـفي الجموع) الذي ينعت بأنه (نجي النجوع)، نحن مع هذا البشر الذي يصادق الرعاع ، يناجي الحيارى ، تفضي إليه العذارى ، يتكشـف أمامه الجميع عن آلامهم ، آمالهم ، أفراحهم ، نواياهم وأمـام (شمـس الغـروب) الـتي تثير مواقف الوداع ، التلاشي ، الاضـمحلال يكـون (محاق القمر) ويكون نصف السطوع ، نصف الحقيقـة ، نصـف الأمـل ، إنمـا الأشياء حيرى بعد الظهور وقبل الاكتمال، فهل هي إلى الصعود والنمو أم هي إلى التلاشي والمغيب !

ب عدم الملائمة

في القائمتين الثانية والثالثة يشارك كل من المضاف والمضاف إليـه معـاً في صنع الصورة ، وفضلاً عن الإشارات المثارة في مجمل الـتركيب ، فـإن كـلاً من ركني المركب قادرٌ على إثارة إشارات ودلالات خاصة . فدلالة الحصار في قوله (حصار الشهب) لا تتحدد هذا التحدد الصارم الذي وجدناه مع كلمة نار في قوله (نار القرى). وعمـلية الإضافة هنا تكاد لا تطفىء هذا الكم الهائل من الإشارات

التي تثيرها كل كلمة على حدة . وكمّ السمات الدلالية التي تتيحها عملية الإضافة من كل مفردة وصولاً لدلالة عامة هي في هذا التركيب أقل بكثير من تلك التي تنحى في قوله (نار القرى) و(شمس الغروب).

ولنقل بمعنى آخر أن الانفعالات المثارة لا تأتي من المركب بأكمله وإنما أيضاً من ركنيه كل على حدة .

ففي (دفء العراء) و(شقوق المدى) و(اختلاج الندوب) و(رمال الضجر) كل مفردة داخل المركب الإضافي مازالت قادرة على أن توحي بمفردها ، ولم تزل العلاقة بين دلالة كلمة المضاف في توتر دائم مع دلالة المضاف إليه ، ترفض الترويض والاستسلام لقهر علاقة الإضافة لها ، فقد يكون للعراء دفء في (دفء العراء)، ولكننا مع هذا لا نستطيع أن نتخلص من جوع كل من المفردتين وحضورهما بسائر طاقاتهما الدلالية (مطلق الدفء مطلق العراء)، وتصبح المعادلة هنا على النحو التالي :

أ + ب = أ ب

تتضاءل عملية تقييد الإضافة لعناصر المسند ، ويصبح ناتج الإضافة ، هو حاصل تبادلات غير محددة بين الوحدات الدلالية للمضاف والمضاف إليه .

(جـ) عدم الملائمة من الدرجة الأولى

تتفاوت مركبات هذه القائمة في السمات الانتقائية بين المضاف والمضاف إليه بما يوفر لهما حداً من المجاز ؛ فطرفي المركب يفترقان في السمة المميزة لكلٍ منهما لكن ثمة سمات أخرى تجمع بينهما.

– ففي (أنين السواقي)، لا يصدر الأنين إلا عن الإنسان .

والإنسان = + مادي + حياة + صفة بشرية

أما السواقي = + مادي صفة البشرية حياة

وجـامع المشابهة إلى عنصر المادية (طبيعة الشجن) التي تربط بين صوتي السواقي والأنين .

– وإذا كـانت المسـافة تتباعد ما بين الشهب وقيامها بالمحاصرة في التعبير (حصار الشهب) فلا تملك الشهب من عنصر المبادرة أن تحاصر وتترصـد ، فإن علاقة التجمع والتكوكب قاسماً بين الشهب وعملية المحاصرة .

– ومركب مثل (ضياء الحنايا) ويمكن أن يكون في أصله المقدر من الحـنايا أو ضـياءً في الحنايا أو ضياء للحنايا هذا المركب يجمع بين طرفيه الطهر والصفاء والاستشراق.

– وفي (نـزيف دوالي العنب) لا تنتج دوالي العنب (ماء) بل (نزفاً)، وبـدت تـتراكب ... مع النـزف ، أو النـزف مع ... في قائمـة اسـتبدالية واحدة . وتنشط علاقات الغياب ما بين المفردة الحاضرة منها والأخرى الغائبة ، فتقترن (المدامة بالنـزف) و(اللذة بالألم).

– وفي (عـزيف القصب)، العزيف في الأصل صوت الرمال (عزيف الـرمال). وإذا كانت الرمال تشير رمزياً للمتاهة والجفاف والظمأ ، وكـان العزيف صوت مرهب إلى جانب الرياح التي تحدثه ، صوت خفيٌ لا يُدْرى مأتاه ، ملغز فإن دلالات القصب على التضاد تشير إلى الاستقرار ، الخصوبة ، الاخضرار ، الماء فإذا ما أُسْنِدَ العزيف

(صوت الرمال) على ما بيّنا إلى (القصب) فإن هذا يعني خلخلة مفهوم الخصوبة في دلالة رمز (القصب).

(د) عدم الملائمة من الدرجة الثانية

تتباعد بشكل واضح عناصر التشابه والالتقاء ما بين طرفي المركب الإضافي في مركبات هذه القائمة .

– ولننظر لمركب مثل (احتضار الضجيج) في ضوء مركب آخر سبق هو (أنين السواقي)، فالمسافة تتسع ما بين الاحتضار والضجيج ، فليس الفارق فقط بين سمات كل من المضاف والمضاف إليه (صفة البشرية) فقط كما في (أنين السواقي)، بل تخلو مفردة الضجيج في المركب (احتضار الضجيج) من صفة البشرية وأيضاً من صفة المادية ، وتنغلق طرق التلاقي بين السمات الدلالية الخاصة بكل من مكونات هذا المركب .

لون آخر من العلاقات نجده في هذه القائمة المتوترة الدلالة ، ففي تركيب مثل (شقوق المدى)، هل هي (شقوقٌ في المدى) كتشقق الجفاف والعطش ، يتشقق المدى كما تتشقق الأرض ، أم هي (شقوق مؤدية إلى المدى)، فرجات ضوء في جدار الكآبة الممتد ، فَيُبْدَعُ فيها رنوةً ، رؤيةً ، مستقبلاً ، عالماً جديداً . يمتد هذا العالم في التصور الأول ليتخلل شقوق الظلام ، ويمتد في التصور الثاني عبر فيض من النور .

وفي مركب مثل (اصفرار الأريج) تتراسل الحواس ، فيستعار للأريج وهو من المشمومات أوصاف حاسةٍ أخرى هي هنا حاسة

البصـــر ، فيوصـــف الأريج بالاصفرار ، وتستنفر الحواس تجاه اللون وتستدعي دلالاته المستمدة من سياقاته المتعددة .

وتعتمد تراكيب أخرى مثل (دفء العراء) و(بوح السكون) على مفارقة دلالية بين ركني المركب تصل به إلى حد التناقض الداخلي أو ما يقاربه ، فيعرف هذا التضاد القائم بين المضاف والمضـــاف إليه في الدلالـــة الرئيسة ، على نحو ما نجد في (بوح السكون) (بالتناقض الظاهـــري)، يوضـــحه كشـــف جانب من السمات الانتقائية لكلا المفردتين .

فكـــلمة (بوح = + صوت) وكلمة (سكون = - صوت)، ومن ثم يقوم المركب الإضافي دلالياً على عمليتين يطلق عليهما "مارفن شـــنج " (المحـــو والإحلال)[3] يصبح فيها المضاف إليه هو (المخصص الدلالي للكلمة الرأس) كلمة المضاف إليه ، فيُمارس المخصص الدلالي (بـــوح) عـــلى الكلمة الرأس (السكون) عملية محو للسمة الدلالية الأساسية لها (- صوت)، ويحل محلها سمة أخرى هي (+ صوت) تلك الموجودة في المخصص الدلالي نفسه .

وبالتالي تُضْفَى علاقة الإضافة على (السكون) صوتاً .

ويصبح (بوح السكون = صوت)

بيـــد أن توجهاً آخر يمكن إجراؤه على نفس التركيب ، فقد أخذنـــا في التحـــليل الســـابق (السكون) باعتباره = + صوت ، وكـــانـــت آليـــة التـــناقض الكامل أولى بأن تســـتدعي (الصمت) باعتـــباره = - صـــوت ، بدلاً من السكون ، باعتبار الأخير ، أقصد السكون ، وإن كان يعني الصمت إلا أن سمته الأصيلة فيما أتصور هي (- حركة) وفي ضوء هذا يصبح البوح = + تحرر .

ويغـدو المحو والإلغاء في (بوح السكون) من قبل المخصص الـدلالي (بـوح = + تحرر) للسمة (- حركة) الموجودة في الكلمة الرأس (السكون) ومن ثم يصبح بوح السكون = حركة .

خامساً : من الملامح الصوتية في النص

يحفـل النص بملامح صوتية منها ذلك الاهتمام غير العشوائي بالمفـردات الـتي تمـثل محاكاة صـوتية ، فورود أصوات (الهديل العـزيف الأنين الأزيز النشيج الهمس) في نصٍ شعري كهذا أمـرٌ لافت خاصةً مع كونها دوماً ضالعةً في التصوير الشعري حيث كانت .

تُوقفُنا هذه المفردات على صوت الطبيعة الحي بعيداً عن اللغة المصطلحية الاعتباطية ، صوت يمثل لغة الأشياء نفسها ، حيث أقصى حضور لأصوات الأشياء يمكن للغة أن تصوره .

وإذا كـانت سـائر المفردات تعبر عن مدلولاتها في رموز ، العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة عرفية ، فإن هذه المفردات تحمل قدراً كبيراً من التشابه مع مدلولها الإشاري ، حتى مع تفاوت اللغات في الإشارة إلى هذه الأصوات الطبيعية واختلاف الأصوات اللغوية من لغة إلى أخرى في التعبير عنها .

ثم تـتولى آليـة التشـابه بـين الأصوات اللغوية المختارة والأصوات الطبيعية إعادة إنتاج الأصوات المشار إليها ، وكأنها تحاول طباعتها أو تجسيدها قدر الإمكان .

يتطـلب التحليل الصوتي للنص حصراً محدداً لأصواته ، لكن الحدس يمكن أن يقودنا إلى عناصر أصيلة وبارزة فيه .

– فالنص الأدبي لا يحيد بحال الجانب الصوتي ، وإنما تتواصل خطوط التشابه والتماثل بين مكوناته لوضع أنماط من العلاقات كالتوازي والتعارض والتماثل

ولنرَ تردد (الراء والدال) في هذه السطور :

" مبدعاً / من رماد القُرى / من مرايا الردى / وحصار الشهب / رنوةً في شقوق المدى / غمضةً في ازرقاق الربى ..".

فالمفردات (رماد ، مرايا ، الردى ، القرى ، الربى) تشكل تجمعاً صوتياً متميزاً يتردد بتنوعات متناضرة ؛ يقودنا المركب الإضافي إلى نظير له ، الذي يقودنا بدوره إلى آخر وهكذا ..، ويسلمنا الرماد إلى المرايا ، والقرى إلى الردى ، وفي الردى نلمح ظلّ أصوات كلٍ من رماد ومرايا ومن الردى إلى المدى إلى الربى .

فقد تتملك الكلمة بإيقاعها ورنينها الخاص مقود الإبداع الذي يأخذ في متابعة رنينها داخل الفئات المتعددة التي تنتمي إليها الكلمة صوتياً ودلالياً ، فيسلمنا الصوت إلى قريبه أو شبيهه ، ويسلمنا الشبيه الصوتي إلى شبيه دلالي آخر ثم لنظير صوتي للكلمة السابقة ، فيرتبط بها صوتياً وينتقل بالدلالة لشيءٍ جديد .

وهكذا تخضع عملية البناء لضروب من المراجعة والتعديل وتتبع قيادات جديدة توحي بها اللغة نفسها ، فالشعر كما يقول بول فاليري (يُصْنعُ لا من الأفكار ، بل من الكلمات).

ومن التنسيق الصوتي في النص اعتماد أصوات الكلمة مع شيء من التنظيم والتنسيق داعياً للربط بين بعض المفردات على نحو ما نجد في : (الناي أنين حنين)، (عزيف نزيف)، (الحياة الجباه

العُناه) (ودّعت   وقّعت). وصيغة الاشتقاق الصرفي من دواعيه أيضاً نحو : (اصفرار   اخضرار) (صفى   نجى).

ومن التنسيق أيضاً ما نجده في السطور (44   37) فثمة تناغم ثنائي بين (الهديل) و(المقيل)، ورغم تداخل كلمة (السكون) معهما إلا أن التـناغم السابق يتكامل بالمفردات (تسيل   قليل)، ثم يتبع ذلك بمفـردة تـتوازى مـع كلمة (سكون) هي (شجون) وكان هذا المحـذوف قبلها   وثمة نقاط تشير للحذف   يعطينا مساحةً للسكت يسمح باستعادة نظيرها الصوتيّ للمقابلة

(بوح   السكون)

(شجون)

ولـما كـانت التوازنات الصوتية هي الغـالبة فإن الخروج الصريح عليها في موضع من المواضـع أمر لافت على نحو ما نجد في السطر (40) (أيها المستهام الذي / كم تحبّ).

إنه ينماز عن سائر السطور بهذين السكونين على الميم والباء في (كـم تحـب). أيضاً خلوهما من حروف المدّ واللين إلى جانب أن الفعل تحب لا يتناظر مع أي مفردة صوتية سابقة عليه .

وهذا أمرٌ لافت بلاشك في موقعٍ كهذا ، فإذا بها في التحليل الأخـير مـناط المقطع كله ؟ إذ ينبني المقطع على نداءين الأول وما يتعـلق به يصل من السطر (23   38) في حين لا يحتل النداء الأخير سوى السطرين (39   40) وهما نهاية المقطع .

والنداء الأول لا يقدم حكماً كما هو الحال في النداء الثاني ، فقط كان يقدم وصفاً (المنتظر) وحالاً (مبدعاً).

وكأن المحتوى الإعلامي المنطقي للمقطع مؤداه
(أيها العاشق .. أيها المستهام ←كمْ تحبُ).

الهوامش

*) القصيدة منشورة ضمن ديوان للشاعر بعنوان " كل غيم شجر كل جرح هلال " الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .

1) راجع قصيدة " في انتظار البرابرة " للشاعر كافافيس ، " ديوان كافافيس شاعر الإسكندرية ". ترجمة د. نعيم عطية ، دار سعاد الصباح . ط 1 ، 1993 .

2) دلائل الإعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ص 80 . تحقيق د. محمودرضوان الداية ود. فايز الداية. مكتبة سعد الدين . دمشق . سوريا . ط 2 ، 1987 .

**) أخرجنا من التقسيم مركبين إضافيين هما (كل غيم - كل جرح) لأن كلمة كل هنا ليس لها وظيفة سوى كونها كما يقول النحاة (اسم لاستغراق أفراد المُنكَّر). كما استبعدنا من المركبات الإضافية ما تكرر . واستبعدنا أصلاً من الاستقراء الإضافة إلى الضمير ، لأنها ليست بذات جدوى في بحث ما نحن بصدده .

***) ورد مصطلح (الملاءمة وعدم الملاءمة من الدرجة الأولى والثانية) لدى جون كوين في كتابه بناء لغة الشعر ، في الترجمة القيمة التي قدمها الدكتور أحمد درويش ، وإن كانت المصطلحات تسير بتكييف آخر عند جون كوين .

بناء لغة الشعر . جون كوين ، ت. د. أحمد درويش . سلسلة كتابات نقدية أكتوبر 1990 الهيئة العامة لقصور الثقافة .

3) راجع للدكتور محي الدين محسب ، هوامشه على ترجمته لمقال " الأسلوبية وعلم الدلالة " لستيفان أولمان ص 96 ، الناشر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ط 1 ، 1992 .



صلاح الدين الصفدي ناقداً موسوعياً



يسري عبدالغني عبدالله

تمهيد في مداخل

لقد حظي النقد العربي والتأريخ له باهتمام العديد من الأقلام المعاصرة ، بدأت معه منذ أن كان فطرياً وليداً يعتمد على الذوق البسيط ، والإنطباع الجزئي في العصر الجاهلي ، وسارت معه في تطوره وصعوده إلى أن بلغ أوج نشاطه عند العلامة / الآمدي صاحب (الموازنة) المتوفى سنة 371هـ ، وسعة ثرائه لدى القاضي / عبدالعزيز الجرجاني صاحب (الوساطة)، المتوفى سنة 392هـ ، ثم ظفره بنفحة جديدة بين يدي عبدالقاهر الجرجاني المتوفى سنة 471هـ ، صاحب (أسرار البلاغة) و(إعجاز القرآن) ، إلى أن تحول إلى بلاغة حددها عقول مفكرة ، صاغها المنطق ، وغذتها الفلسفة بلبانها ، فحولت النقد إلى جملة من القواعد والقوالب ، لم يزدها الزمن إلا تفرعاً وجفافاً، توارى معها الذوق ، وتعثر القول ، وتخبط التعبير .

إلى هنا ويشعر مؤرخو نقدنا العربي أن مهمتهم قد انتهت على أكمل وجه ، دون أن يفوتهم الإشارة إلى " صحوة الموت ".. في كتاب " المثل السائر " لابن الأثير ، المتوفى سنة 637هـ ، وذلك قبل أن يثب بهم القلم إلى الملخصات البلاغية العقيمة ، وشروحها المبسوطة ، وحواشيها المتزاحمة .

نقول : إنه لا يصح أن يتوقف الباحث المدقق حيث توقفوا ،

كما لا يصح أن يتجاوز الباحث القرون معهم إلى الملخصات والشروح ؛ بل يجب عليه أن يتوغل في هذا العباب بعد ابن الأثير قرناً آخر ، حتى يبلغ بلاد الشام في عهد المماليك ، وإذا بغابة عذراء فيها الكثير من المفاجآت ، تتوسطها واحة لا تخلو من الظلال الوارفة المثيرة حقاً ، إنه الأديب الموسوعي / صلاح الدين الصفدي ، المتوفى سنة 764هـ .

الرجل في سطور :

صلاح الدين الصفدي ، خليل بن أيبك ، ولد 1296م/696هـ ، وتوفي 1363م/764هـ ، أديب ومؤرخ وناقد أدبي.

كان مولده في صفد بفلسطين ، وكانت وفاته في دمشق ، درس اللغة والأدب والفقه ، وبرع في الخط العربي ، تولى ديوان الإنشاء ، بصفد ثم بالقاهرة ، ثم بدمشق ، ثم بحلب ، ثم الرحبة ، وأخيراً تولى الكتابة ، ووكالة بيت المال بدمشق ، وتصدى للتدريس بالجامع الأموي ، وكان كثير التصنيف ، فقال البعض أن له نحو (500) كتاب ، وأشهرها : " الوافي بالوفيات " وهو تراجم للمشهورين ، و" أعيان العصر وأعوام النصر "، وهو تراجم لمعاصريه أيضاً ، و" تحفة ذوي الألباب " وهي أرجوزة يتخللها قطع نثرية لتاريخ خلفاء دمشق وأمرائها ونوابها ، وأرخ لفئات الناس كالعميان والعور . واختار مجموعات شعرية ونثرية تدور حول موضوع واحد ، مثل : " كشف الحال في وصف الخال "، و" الروض الناسم والثغر الباسم "، " و" تشنيف السمع في إنسكاب الدمع "، أو فن بلاغي مثل : " جنان الجناس "، و" فض الختام عن التورية والاستخدام"،

و" الكشـف والتنبيه عن الوصف والتشبيه "، كما قام بشرح " لامية العجـم / للطغرائي "، ورسالة ابن زيدون الجدية ، ونقد كتاب المثل السائر لابن الأثير ، كما أن له شعر مبثوث في مختاراته الأدبية ، توفي الصفدي عن عمر يناهز السابعة والستين .

هكذا عرفنا الصفدي :

لقـد عرفنا الصفدي من خلال آثاره الكثيرة بأسلوبها المرسل كـ " الوافي بالوفيات "، كما عرفناه من خلال كتبه الأخرى مثل "الـتذكرة الصفدية " وهو كتاب مطول في الأدب والشعر ، يقع في ثلاثـين مجلداً ، مرتب الموضوعات ومقسم إلى أبواب ، وفيه كثير من الفوائـد الأدبيـة والـتاريخية ، وترجم فيه لعدد كبير من الشعراء والأدباء.

عرفـناه مـن خلال كتابه : " الغيث المسجم في شرح لامية العجـم " وهو من أجل شروح القصائد ، وأفضلها ، وأوسعها ، وقد ضـمنه الصـفدي شرحاً لقصيدة الطغرائي " اللامية " المشهورة بـ "لاميـة العجم "، وقد توسع الصفدي في هذا الشرح ، حتى جاء في مجـلدين كـبيرين ، وفيه العديد من الفوائد الأدبية والتاريخية المهمة للقارىء والباحث .

عرفـناه مـن خلال كتابه : " تمام المتون في شرح رسالة ابن زيـدون "، ويقصد رسالة ابن زيدون " الجدية "، وقد صدره بترجمة مطولـة لابن زيدون الأندلسي ، ومراسلاته ، والعديد من أشعاره ، كمـا أشار فيها إلى ما وقع بين ابن زيدون والوزير / ابن عبدوس ،

ومحبوبتهما ولادة بنت المستكفي الشاعرة الأندلسية ، وأتبع ذلك شرح الرسالة ، وينحو في هذا الشرح إلى التفسير اللغوي ، والإعراب، مع الميل إلى الاستطراد ، وفي ذكر كثير من الأبيات الشعرية الرائعة ، والحكم الشائعة ، مع الإلمام ببعض أنواع البديع ، وشرحها حسب المناسبة ، كما عني بشرح المعاني الإجمالية للتراكيب اللغوية ، أو دعمها بالاستشهاد شعراً ونثراً .

عرفناه من خلال كتابة " نصرة الثائر على المثل السائر " وقد ألفه الصفدي ليرد به على العلامة / ابن الأثير في كتابه : " المثل السائر" ومناقشته في كثير مما ورد فيه ، من قواعد ورسائل وآراء نقدية ، كما تعرض لبعض مآخذ العلامة / ابن أبي الحديد في كتابه "الفلك الدائر " على ابن الأثير في كتابه : " المثل السائر "، وهو ما يكشف عن تفرد الصفدي ويوضح أصالة مؤلفه ، وإبداعه الأدبي والنقدي ، ويجدر بالذكر أن هذا الكتاب قام بتحقيقه الأستاذ الدكتور / محمد علي سلطاني ، وتم طبعه في مطبعة الحجاز في دمشق عام 1393هـ/1973م .

عرفناه من خلال كتابه الطريف " نكت الهميان في نكب العميان " وقد جمع فيه تراجم لمشاهير العميان ، وذكر العديد من نوادرهم ، والكثير من أخبارهم وأحوالهم ، وقدم له بمقدمة جيدة في موضوعه .

عرفناه من كتابه : " تشنيف السمع بانسكاب الدمع " جمع فيه الصفدي كل ما قاله الشعراء في الدمع ، ووصفه ، فبدأ بالبكاء منذ الشاعر الجاهلي / امرىء القيس ، حتى جرى كالأنهار ، وطمى كالبحور في عصره ، وافتتحه بمقدمة جادة وجديدة .

عرفناه من خلال كتابه " جنان الجناس "، ويعرض فيه للجناس ، باعتباره لوناً من ألوان البديع ، ويتناول مفهومه وتحديده ، ويكشف عن أنواعه ، ومنزلته بين ألوان البديع الأخرى .

عرفناه من خلال كتابه " لوعة الشاكي ودمعة الباكي "، والذي جاء في صورة مقامة أدبية رائعة في المحبة والعشق ، وقد قام بتحقيقها وشرحها أستاذنا / أبو الفضل إبراهيم عام 1323هـ .

عرفناه من خلال كتابه " قهر الوجوه العابسة بذكر نسب الحراكشة من قريش ".

عرفناه من خلال كتبه القيمة التي يقال إنها (500) كتاب ، إلا أن المشهور والمعروف لنا حوالي (30) كتاباً ، طبع منها حتى الآن حوالي (12) كتاباً ، ويتبقى له (18) كتاباً مخطوطة في حاجة إلى من يتصدى لتحقيقها ، والكشف عن جوانبها الأدبية والنقدية والتاريخية التي تؤكد مكانة الصفدي ، وتفرده بين علماء وأدباء عصره والعصور التالية ، إن جاز لنا القول بذلك .

رجل يرفع لواء الذوق الأدبي :

لقد قرأت أعمال الصفدي المتوافرة في دور الكتب فعرفته ناقداً فذاً ، يرفع لواء الذوق الأدبي عالياً ، مستمداً من ذوق متطلع غني بالتجارب الفنية مع الرسم والشعر ، متميزاً بنظراته الطريفة ؛ الصائبة حين جاء بالجديد المحكم ، فيما يتعلق بالتخيل ، وإبداع المعاني، ثم في أسلوبه التطبيقي الواسع في ممارسة النقد الأدبي ، إذ راح يخوض في بحرٍ زاخر من نصوص الأدب العربي ، ومختاراته في مختلف

عصوره مما ضمه حفظه ، محللاً مقارناً ، يسبقه إلى ذلك ذوقه السليم، وسعة اطلاعه ، ودقة اختياره ، بعيداً كل البعد عن القواعد الجافة ، والأصول المفروضة المسبقة ، مما وسم به النقد الأدبي في تلك القرون المتطاولة ، كما كانت له جولات بعيدة من المعارك الأدبية والخصومات النقدية المفيدة مع أعلام الأدب في عصره ، وما قبله مثل ابن الأثير ، وابن أبي الحديد .

كل ذلك مما أشرت إليه وغيره ، قدم لنا جزئيات غنية وافرة تتلاءم وتتعاون لتقدم لنا في خاتمة المطاف أو في التحليل الأخير صورة وافية جلية للنقد الأدبي في القرن الثامن الهجري عصر التجميع والموسوعات .

أبرز ما يجذبنا لهذا العصر ، وللصفدي :

إن أبرز ما يجذبنا للعصر المملوكي أو إلى القرن الثامن الهجري (المائة الثامنة) فن الصنعة ، فبينما تذهل الصنعة الأدبية أديب هذه الفترة ليجري في إثرها مسرعاً يتطلبها بكل سبيل ، تجد الصفدي يطلع عليها ويستوعبها لا ليتخلى عن الصنعة التي يشاركهم تذوقها ؛ بل ليوضح لنا نحن القراء . ويظهر أن لهذه الصنعة مجالها ومواطنها، مفرقاً في ذلك بين ما يكتب من أجل التفقه والمتعة ، وبين ما هو تعبير حقيقي عن المشاعر والوجدان .

يقول الصفدي في كتابه " نصرة الثائر على المثل السائر ": "فمثل هذه الأشياء من اللغز والأحجية والأغاليط ، والإتيان بالكلمة المعجمة ، وبعدها المهملة ، وبالحرف المعجم وبعده المهمل ، أو صدر

بيت كذا وعجزه كذا ... كل ذلك لائق بالمقامات . أما في الترسل والخطب فإنه يكره ، ويستثقل ، لأن الترسل ليس المراد منه التفقه في الأدب وإنما هو لهناء أو عزاء ، أو شكر أو مدح أو وصف أو استعطاف ، أو عتب أو شوق أو غير ذلك . ومثل هذه الأشياء لا يليق بها التكلف ". (نصرة الثائر : ص 369) .

وفي نفس المصدر يقول الصفدي :

" ألا ترى أن العماد الكاتب - رحمه الله تعالى - لما جعل كلامه مشحوناً بالجناس ، لا تكاد كلمة تخلو من ذلك ثقل على الأسماع والقلوب ". (نصرة الثائر : ص 370) .

ويلتفت الصفدي بعد هذا ناحية الشعر العربي ليقيم المبدأ نفسه ، وينأى بشعر الوجدان عن تيار الصنعة الجارف ، ليحصرها في حدود " المقاطيع " الموضوعة مضماراً لأفانين الصنعة ، والقدرة على إيرادها .

يقول الصفدي في معرض كلامه عن الشاعر (الطغرائي) صاحب قصيدة (لامية العجم) : " وله مقاطيع شعر في الصنعة ، وله ديوان شعر على عادة الشعراء ". (الغيث المسجم في شرح لامية العجم : 8/1) .

ثم يضيف الصفدي بعد أن أورد لابن الفارض من قصيدته : (نظم السلوك) - قوله : " وهذه الأشياء لا تخفى على ذي الذوق السليم مما فيها من الاستثقال ، ولم أقل هذا الكلام جهلاً بمقدار الشيخ/ شرف الدين بن الفارض (رحمه الله) ، وأنه لم يكن من الفصحاء . ألا ترى قصائده التي أخلاها من الجناس مثل : الميميتين ،

والجيمية ، واللامية ، والمهموزة ، وغيرها ، فما أرقها ، وأحلاها !!). (الغيث المسجم في شرح لامية العرب : 37/2) .

التراكيب والصور القديمة :

كما اهتم صلاح الدين الصفدي بما شاع من تداول شعراء عصره للتراكيب ، والصور القديمة ، يستمدونها بيسر من التركة الأدبية التي تناهت إليهم ، حتى فقدوا كل شعور بالحاجة إلى الإبتكار بل القدرة عليه . فبدأ ذلك بقوله : " واعلم أن للشعراء ألفاظاً صارت بينهم حقائق عرفية ، وإن كانت في الأصل مجازات ، لكثرة دورانها في كلامهم وتعاطيهم استعمالها ، لأنهم ألفوا ذلك من تداولها وتكرارها على مسامعهم . من ذلك الغصن إذا أطلقوه فهم منه القوام، والكثيب إذا أطلقوه فهم منه الردف ". (الغيث المسجم في شرح لامية العرب : 266/1) .

هذه الملاحظة وأشباهها ساقته للتفكير في المعاني ، والبحث في مصادرها وأسرارها ، فكان من أبرز ما جاء به نظراته في التخيل وإبداع الصورة الشعرية ، ودور الحواس والمخيلة والنفس في عملية الإبداع هذه ، منتهياً إلى عمل الذاكرة الفعال في أثناء النوم ، وليس في اليقظة فحسب مما يعرف باللاشعور في مفهوم عصرنا ، ولم يهدأ في هذا حتى وصل إلى ما تسكن إليه نفسه .

المبادلات بين الحواس :

كما يلتفت الصفدي إلى ما تسميه الرمزية بالمبادلات بين

الحواس ، منطلقاً من تأمله في صور الأضراء من الشعراء ، كبشار بن برد ، وأبي العيناء ، وابن سيدة ، وأبي العلاء المعري ممن أتى بغرائب الصور مع إظلام نافذة البصر لديهم ، ليصل إلى أن المشاهدة ليست هي السبيل الوحيد لاستمداد عناصر التصوير ، بقوله :

" إن استنباط المعاني لا يفتقر فيه إلى المشاهدة ، وقد جاء في الوجود جماعة من العميان الذين لم يشاهدوا الصور في الخارج ، وأتوا بالتشبيهات البديعة ". (نصرة الثائر على المثل السائر : 187) .

وقام الصفدي بالإستشهاد على رأيه النقدي بالشعر المختار المعبر عن مراده ، كقول بشار بن برد :

وحديثٍ كأنَّهُ قطع الرو ض ، وفيه الصفراء والبيضاء

ويجول الصفدي بنا في ناحية أخرى في حديقة التصوير هذه حين يورد لأبي العلاء المعري في ذم الشبيبة قوله :

[واذكر لي فضل الشباب وما يجـ
مَعُ من منظر يروق وطيب
غدره بالخَليل أم حبهُ لل
غي أم أنه كدهر الأديب .؟!]

ثم يعقب الصفدي على ذلك بقوله :

" وهذا هو تشبيه المعقول بالمحسوس ، وهو أعلى مراتب التشبيه طبقة ، لأنه ينشأ عن لطف ذوق ، وسلامة فطرة ، وصحة تخيل . فهو صعب على مَنْ يرومه ، متقاعس عمن جذب زمامه ؛ لأن العلوم العقلية تستفاد من الحواس في المقادير والألوان والطعوم

والرائحة وطيب النغم ، ونعومة الملمس وخشونته .. ولهذا قالوا : مَنْ فقد حاسة فقد علما ". (الغيث المسجم : 210/1 211) .

وهكـــذا أدرك الصفدي أن النفس كل متكامل ، لا يستقل جانباً منها بالإبداع وحده ، وليست الحواس إلا منافذ النور التي تطل مـــنها على المشاهدات والأصوات والمحسوسات .. فتتلاقى كلها في بوتقـــة النفس التي تصهرها بحرارة انفعالها ، لتعكس هذا الانفعال بعد ذلك صوراً رائعة ، تقرب المشاعر النفسية بصور حسية ، تحمل تلك المشاعر ، وتعمق الإحساس بها .

ونضيف هنا أنه قد هيأ الصفدي ولوعه بالرسم والخط وتعلقه بـــه ، لأن يكون خطاطاً بارعاً ، كما أطلق هذا الولع خياله ، وأغناه لـــيجيد التعـــبير بالتصـــوير في الشعر والنثر ، وهو في الشعر وسيلته الأصيلة .

ولعل روح الفنان الأديب التي كان يتمتع بها الصفدي جعلت أخلاقـــه مـــثالاً متفرداً لأخلاق العالم الأديب الفنان ، فقد عرف عنه حسن المعاشرة ، وجميل المودة ، ومكارم الأخلاق ، ومحاسن الشيم ، وعطر السمعة ، وطيب الذكر ، نظيف اليد والقلب واللسان في كل المناصـــب الـــتي تولاهـــا ، تميز بالتواضع الجم ، والصدق والصداقة للجميع ، ومع الجميع ، كما يؤكد تلاميذه والذين كتبوا عنه .

نعـــود لنقول إن الصفدي أورد لهذا النوع من التشبيه الرفيع من شعر الشعراء ما يؤكد نضج هذه اللمحة لديه ، وأصالتها عنده ، ومن ذلك قول الشاعر :

كأن انتضاء البدر تحت غمامـــه   نجـــاه من البأساء بعد وقوع

ويذكر قول ابن الهبارية :

كـم لـيـلة بـت مطوياً على حرقٍ   أشـكو إلى النجم حتى كاد يشوني
والصـبح قد مطل الشرق المرور به   كأنـه حاجـةٌ في نفـسِ مسكين

وقول أبي طالب الرقي :

ولقـد ذكـرتك والظلام كأنهُ   يـــوم النوى وفؤاد من لم يعشق

رجل بارع :

ومـــن أهم ما يذكر به الصفدي أنه برع في الرسائل والنظم والنـــثر ، وشارك في الفضائل ، وكتب الخط المنسوب ، وقد ساعده على التقدم في هذا المجال ، كثرة محفوظاته ومروياته ، وعمله في ديوان الإنشاء ، ويلاحظ أن آثاره المنثورة أغزر وأعمق وأكثر نفعاً ، وبخاصة عـــندما يتخفف من الصنعة اللفظية والبلاغية المتكلفة ، وقد اهتم في كـــتاباته ومؤلفاتـــه بهذا الجانب ، ولعله في هذا يجاري أهل عصره ، ولكن هذا لا يغض من قدره وبخاصة في مجال الكتابة التاريخية واللغوية والنقدية .

أما شعر الصفدي فقد قال فيه أبو المحاسن بن تغري بردي رأياً جامعاً دقيقاً ، فهو يرى أن شعر الشيخ / صلاح الدين المذكور كثير ، وفضـــله غزيـــر ، وهو شاعر مجيد ، على أن جيده يجيد على رديئه ، ولولا أنه كان ضنيناً بنفسه راضياً بشعره لكان يندر له الرديء ويكثر مـــنه الجيـــد ، فإنه كان غواصاً على المعاني مبتكراً للنكت من مجيدي الشـــعراء في معـــنى من المعاني اللطيفة ، فيأخذ ذلك المعنى أو النكتة

فيـــنظمها في بيتين ويجيد فيهما بحسب الحال ، ثم ينظم أيضاً في ذلك المعنى وهو يقول : قلت ... وقلت ... وقلت أنا ... إلى أن يمله النظر وتسأمه النفس ويمجه السمع ، فلو ترك ذلك وتحرى في قريضه لكان مـــن الشـــعراء المجيدين ، لما يظهر لي من قوة شعره وحسن اختراعه (المنهل الصافي : 66/2   72) .

وهـــذا النقد أنصف فيه ابن تغري البردي الصفدي ، فهو لم يـــره مـــتعدياً على شعر غيره ، أو معانيه ، ولكنه يراه غير مستخدم لموهبـــته ، كمـــا ينبغي أن يكون ، ولم يغفل إغراقه فيما مال إليه من المعارضة والبديع الذي قد يثقل على النفوس .

ويقـــترن ذكـــر صلاح الدين الصفدي عند الذين ترجموا له بالثـــناء عليه وإبراز حسن أخلاقه ، ويكفي قول (الذهبي) إمام الجرح والـــتعديل فيـــه إنـــه كان " إماماً عالماً صادقاً ماهراً رأساً في صناعة الإنشـــاء ، قدوة في فن الأدب ، حسن الأخلاق والمحاضرة ". (المنهل الصافي : 66/2) .

ويؤكـــد ابن حجر العسقلاني إنه كان محبباً إلى الناس حسن المعاشرة ، جميل المودة . [الدرر الكامنة : 87/2] .

ومـــا نقلـــه عـــن شيخه الحسيني : كان إليه المنتهى في كلام الأخلاق ومحاسن الشيم ولكن رجلاً مثل الصفدي لا يخلو ممن ينافسه ويصاوله ، كما هي عادة الناس غالباً ، ويرجع طرف من ذلك إلى ما أخـــذ الصفدي به نفسه من معارضته للشعراء ونسج على منوالهم ، وقد دفع ذلك شيخه / جمال الدين بن نباتة إلى أن يشكو منه ، وكان الصـــفدي قـــد أخذ عنه واستجازه ، وقد نقل ابن حجة الحموي في

خزانته أن جمال الدين بن نباتة صنّف كتاباً سماه " خبز الشعير " ينتقد فيه الشيخ / صلاح الدين الصفدي ، لأن ابن نباتة كان إذا اخترع معنى لم يسبق إليه ، يسكنه بيتاً من أبياته العامرة بالمحاسن فيأخذه الشيخ / الصفدي بلفظه ولا يغير فيه غير البحر ، وربما عام به في بحر طويل يفتقر إلى كثرة حشو واستعمال ما لا يلائم ، فلم يسع الشيخ / جمال الدين إلا أن جمع من نظمه ونظم الشيخ / الصفدي .. ورتب كتابه المذكور على قوله : قلت أنا ... فأخذه الصفدي وقال ... (خزانة الأدب وغاية الأرب / لابن حجة الحموي ، 17 ، وتاريخ الأدب العربي / د . شوقي ضيف (عصر الإمارات – مصر والشام) ، 788) .

ومن أهم ما اقترن به ذكر الصفدي كتابه " الوافي بالوفيات"، والذي يصفه بعض الباحثين ، بأنه أعظم كتب موسوعات التراجم في الأدب العربي وأوثقها دقة ، ولا يخلو مرجع يبحث تلك الحقبة التي عاشها الصفدي وأرخ لرجالها في كتابه " الوافي " من نقل عنه وتعويل عليه ، وإن كان الكتاب في الأصل يترجم لرجال الإسلام بعامة (الصفدي شعلة في عصر مظلم / مقالة د . طاهر التوشي ، المجلة العربية عدد صفر 1404هـ ، ص 62) ومهما يكن من أمر . فالإمام الصفدي صاحب فضل لا ينكر على الثقافة العربية الإسلامية في معظم مجالاتها .

هذا غصن من غاب ، وزهرة من روض ، إذا تأملنا جيداً النقد الأدبي عند الصفدي ، وإذا استطعنا أن نرسم صورة وافية للنقد الأدبي في القرن الثامن الهجري ، زادها غنى وجلاءً ما إذا اهتممنا بإبراز شخصية الصفدي كناقد ، بوصفه واحداً من ألمع أدباء وكتاب

المائة الثامنة ، وبما حفلت به حياته كذلك من خصومات نقدية مثمرة، أسفرت عن العديد من النظرات في شؤون الأدب ونقده .

وبذلك نتمكن من عكس حال النقد الأدبي في عصر ساده بين الدارسين الكثير من التعميم والغموض ، ولا يصح معه الاكتفاء بما تحمله اللافتة المستريحة " عصور الإنحطاط " بما تناثر حولها من أحكام سريعة متداولة تفتقر إلى الدقة والجلاء تحت أنوار جولة موغلة متلمسة.!

إننا في حاجة ماسة إلى دراسات جادة جديدة ، دراسات شاملة متأنية ، تطوف في مجاهل العصور المتأخرة ، وغاباتها العذراء الوعرة لنخرج بالدر الثمين .

من أسانيد البحث

– تصحيح التصحيف وتحرير التحريف / للصفدي ، حققه وعلق عليه السيد الشرقاوي ، وراجعه : د . رمضان عبدالتواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1987م .

– تاريخ الأدب العربي / د . شوقي ضيف ، دولة الإمارات في مصر والشام 1984م – دار المعارف بمصر .

– تشنيف السمع بانسكاب الدمع / للصفدي ، مخطوط بدار الكتب المصرية برقم 1746 ، أدب .

– تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون / الصفدي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1389هـ 1969م .

– خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب / للبغدادي ، تحقيق عبدالسلام هارون ، القاهرة والرياض.

– خزانة الأدب وغاية الأرب / لابن حجة الحموي ، القاهرة 1291هـ .

– الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة / لابن حجر العسقلاني ، تحقيق محمد سيد جاد الحق ، دار الكتب الحديثة ، القاهرة 1385هـ .

– دول الإسلام / للذهبي ، تحقيق : فهيم محمد شلتوت ومحمد مصطفى إبراهيم ، هيئة الكتاب بالقاهرة 1974م .

– الغيث المسجم في شرح لامية العجم / للصفدي ، بيروت 1395هـ – 1975م .

– فض الختام عن التورية والاستخدام / للصفدي ، تحقيق د . المحمدي عبدالعزيز الحناوي ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة 1399هـ – 1979م .

– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر / ضياء الدين بن الأثير ، مكتبة محمود التوفيق / مصر 1354هـ – 1935م .

– المنهل الصافي / لابن تغري بردي ، تحقيق : محمد محمد أمين ، هيئة الكتاب ، القاهرة 1984م .

– نكت الهميان في نكت العميان / للصفدي ، تحقيق : أحمد زكي ، المكتبة التجارية ، القاهرة 1329هـ 1911م .

– الوافي بالوفيات / للصفدي ، أعتنى بنشره جمعية المستشرقين الألمانية ، شارك في تحقيقه مجموعة من محققي التراث العربي ، استامبول 1931م وما بعدها .

– الوساطة بين المتنبي وخصومه / للقاضي عبدالعزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مكتبة عيسى الحلبي 1370هـ – 1951م .

– هدية العارفين ، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين / لاسماعيل باشا البغدادي ، استامبول 1951م .

– البداية والنهاية / لابن كثير ، دار الفكر العربي ، مصورة عن طبعة 1351هـ 1932م .

– صبح الأعشى / لأبي العباس القلقشندي ، دار الكتب المصرية 1340هـ 1922م .

– طبقات الشافعية / لتاج الدين السبكي ، القاهرة 1976هـ .

– شذرات الذهب / لابن العماد الحنبلي ، القاهرة 1350هـ .

– مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم / للمولى أحمد بن مصطفى ، طاش كبرى زادة – حيدر أباد الدكن 1329هـ وغيرها من المراجع التي ذكرناها خلال البحث .



إسلامية العلم في مقدمات التراث العلمي



مصطفى يعقوب

مقدمة :

يقـــول الدكتور عمر فروخ في كتابه الشائق " عبقرية العرب في العلم والفلسفة " : " إن حياة الأمم رهينة بحياة تراثها . فإن الأمة التي لا تراث لها ، ليست إلا كتلاً بشرية لا وزن لها في ميزان الأمم .

إن العـــرب اليوم أشد الأمم حاجة إلى الدفاع عن تراثهم ، وذلـــك لأن الهجمات عليه قوية متوالية . ولم نعلم في تاريخ الإنسانية أن ثقافة ما هوجمت بمثل العنف الذي هوجمت به الثقافة العربية ، ذلك لأن ثقافتـــنا بخصائصها وميزاتها سياج حقيقي لنا والرغبات في تمزيق هذا السياج كثيرة ظاهرة للعيان ، لا حاجة إلى الدلالة عليها "[1].

ولقد تنوع هذا الهجوم واتخذ صنيعاً وأساليب شتى قد توارت جميعهـــا تحت رداء زائف من البحث العلمي . فقد تبارى المستشرقون جميعـــاً – عـــدا نفـــر محدود منهم – على اختلاف مذاهبهم وتباين عقـــائدهم في الطعـــن عـــلى الإسلام كعقيدة والإساءة للعرب كأمة وإنكـــار دور العرب – جهلاً أحياناً وتجاهلاً أغلب الأحيان – في بناء الحضارة الإنسانية .

يقـــول محمد كرد علي : " فمن سخافات المؤلفين – يقصد المستشـــرقين – الذين ألقوا الكلام على عواهنه قول كوفين **Kovin** مـــن جامعـــة واشنطن " إن الشريعة الإسلامية التي دان بها وقدسها

مائتان وثلاثة وثلاثين مليوناً – كان هذا في أوائل القرن الحالي – من الناس ، قد حفظت في تضاعيفها شروراً اجتماعية تئن منها الإنسانية. ومع هذا قدست الشريعة هذه الشرور باسم الدين ".

جملة ربما قالها الكاتب الأمريكي وهو لم ير في حياته مسلماً ، ولا قرأ كتاباً معتمداً من كتب العرب ، ولو أنصف لفسر لنا هذه الشرور التي اتهم بها الإسلام[2].

وصفوة القول في مؤلفات المستشرقين عن الإسلام كما يقول الدكتور علي حسني الخربوطلي : " هذه الكتب التي وضعها مستشرقون متعصبون مغرضون هي في الحقيقة صورة لأحقادهم على الإسلام والمسلمين . فقد رأوا بكتاباتهم أن ينفسوا عن هذه الأحقاد بعد أن عجزت الدول المسيحية عن وقف تيارات الفتوحات الإسلامية وانتشار الحضارة العربية في القارة الأوروبية نفسها وهذه الكتب أيضاً لا تتبع منهجاً علمياً وليست قائمة على دراسة عميقة ، بل هي مجموعة خرافات وافتراءات وإساءات تأخذ الصورة القصصية والأسطورية "[3].

من دعاوى المستشرقين :

وإذا كان هذا هو رأي المستشرقين في الإسلام بوجه عام فإن التراث العلمي للعلماء المسلمين لم يسلم من سوء قصد المستشرقين وعبث أهوائهم بالحقائق المسجلة في مؤلفات هؤلاء العلماء . وشايعهم بالطبع مؤرخي العلم من الغربيين . عدا قلة محدودة العدد قد أنصفت العلم العربي الإسلامي إلا أن أصواتهم قد ضاعت في خضم هذا التيار

الجـــارف من الأكاذيب والمغالطات حول الحضارة العربية الإسلامية . فقد أسقط معظم مؤرخي العلم الحقبة العربية التي امتدت ما يقرب من ثمانيــــة قرون لدى تأريخها للعصور العلمية عبر التاريخ الإنساني العام حيث اقتصر تاريخ العلم – في زعمهم – على عصرين فقط ، العصر الإغريقي وعصر النهضة الأوروبية[4].

ولعلـــنا نستنتج من أقوال وآراء المستشرقين ومؤرخي العلم اتجاهـــان رئيسيان من اتجاهات الاستشراق فيما يتعلق بالعلم والعلماء العرب .

الإتجـــاه الأول : ينادي بأن العلم العربي ليس سوى العلم اليونـــاني وأن فضـــل العـــرب في تاريخ العلم يتمثل في نقلهم لعلوم اليونـــان. يقول رينيه تاتون **R. Taton** في كتابه الموسوعي " تاريخ العـــلوم العام " : " إن العلم العربي ليس إلا استمراراً للعلم اليوناني . ولا شـــك أنه لا يمكن إهمال تأثير الهند وفارس . ولكن النظرة القائلة بـــأن العلم العربي ناتج عن خليط للمعارف العلمية عند كل الأمم لا يثـــبت أمـــام الفحص أن هيكلية الفكر العـــلمي العربي هي يونانية تماماً "[5].

ولقـــد تصدى بعض المنصفين من المستشرقين للرد على مثل هذه الآراء البالغة التجني على العلم العربي . تقول المستشرقة الألمانية الشـــهيرة زجـــريد هونكـــه **Z. Honke** : " في سياق الحديث عن الإغـــريق ، اعترف الأوروبيون بدور العرب في التاريخ حيث قالوا : إن العـــرب قد نقلوا كنوز القدامى – تقصد اليونانيين القدماء – إلى بلاد العرب . إن هذه العبارة الوحيدة التي يحاول فيها الكثيرون كذباً

وادعاء تقريظ ما قد أسدوه لأوروبا ، تجدد للعرب ، في الواقع ، دور ساعي البريد فقط ، فتقلل من قدرهم حين تطمس الكثير من الحقائق وراء حجب النسيان[6]. وقريب من هذا المعنى يقول مونتيجمري وات : " إن السـؤال الهام الذي يخطر بالذهن عند التحدث عن إنجازات العـرب في ميادين العلم والفلسفة هو : إلى أي حد كان العرب مجرد نقـلة لمـا اكتشفه اليونانيين ، وإلى أي حد بلغت إنجازاتهم المبتكرة ؟ ويبدو أن الكثيرين من الباحثين الأوروبيين يطرقون الموضوع مع بعض الـتحيز ضد العرب . فالبارون كاردوفو **Carra de Vaux** الذي كتب الفصـل الخاص بالفلك والرياضة من كتاب " تراث الإسـلام " اضطر إلى الابتداء بتحقير شأن العرب كتب يقول :

" لا ينبغي أن نتوقع أن نجد لدى العرب تلك العبقرية الخارقة وذلـك الابتكار في الفكر ، مما نعرفه عن الإغريق ، فالعرب قبل كل شـيء إنمـا كانوا تلاميذ للإغريق ، وما علومهم إلا استمرار لعلوم اليونان التي حافظوا عليها ورعوها ... "[7].

وعلى هذه الوتيرة سار أصحاب هذا الاتجاه الذين لا يرون في العـلم العربي سوى أنه علم يوناني في جملته قد كتب باللغة العربية . وأن العرب ليسوا سوى أمناء لمتحف الحضارة اليونانية .

الإتجـاه الـثاني : وينادي أصحاب هذا الاتجاه بأن الدين الإسـلامي ضـد العـلم . ففي كتاب " تراث الإسلام " لشاخت وبوذورث **Schact & Bosowrth** الذي تولى كتابة مواده لفيف من المستشرقين كتب مارتن بلسنر **M. Plessner** الذي تولى كتابة الفصـل الخاص بالعلوم عند العرب قائلاً : " وربما كان العلم هو أقل

الميادين الثقافية خضوعاً لعملية الصبغ بالصبغة الإسلامية . يضاف إلى ذلك أن استمرار العداء من جانب المذهب السني الرسمي لعلوم الأوائل – يقصد علوم اليونان والفرس والهنود – وعدم تلاشي هذا العداء ظل صفة مميزة للإسلام . فقد كان أهل السنة المسلمون يرون أن كل علم لا ينبع من القرآن والسنة لا يعتبر عقيماً فحسب ، بل يعتبر الخطوة الأولى على الطريق المفضي إلى الزندقة "[8].

ومعنى هذا أن الإسلام أبعد ما يكون عن العلم ، بل إن رجال الدين من المسلمين – قياساً على هذا القول – يرون أن العلماء المسلمين أمثال جابر بن حيان وابن سينا والكندي والبيروني ومئات غيرهم من علماء المسلمين هم أقل الناس تديناً إن لم يكونوا أقرب إلى الزندقة . وكتب مستشرق آخر هو أندريه سرفيه Andr Servier يقول : " إن الإسلام لم يكن شعلة بل كان مطفأة نشأ في شعب بربري. فكان ولايزال عاجزاً عن احتذاء التمدن وأنه حال – في كل مكان ارتفع فيه سلطانه – دون السير نحو الارتقاء ، وخنق نشوء المجتمع الإنساني "[9]. وربما كان المستشرق الفرنسي الشهير أرنست رينان E. Renan يأتي في مقدمة المستشرقين الذين أساؤوا إلى الإسلام من جهات شتى أبرزها محاولاته إثبات أن الإسلام كعقيدة تنافي العلم .

وأغلب الظن أن هذه الفكرة قد شغلت تفكير رينان طيلة حياته . ومن المعروف والمشهور – في هذا الشأن – أن الإمام محمد عبده قد تصدى لهذه الفكرة في حينها ، وبينها في كتابه الشهير "الإسلام دين العلم والمدنية " الأمر الذي جعل حافظ إبراهيم يشير إليها في رثائه له بقوله :

ووقّفت بيْن الدّين والعلم والحجَا فأطـلعْتَ نوراً من ثلاث جهات
وقفْـتَ (لهانوتو) و(رينان) وقفةً أمدّك فيها الرّوح بالنفحات[10]

ليس هذا فحسب بل أن توبي هاف **T. Huff** مؤلف كتاب " فجـر العـلم الحديث " قد طرح سؤالاً على قدر كبير من الخبث حيـث يقول " إذا كان العلم العربي لـه التفوق التقني والعلمي على مدى أكثر من خمسة قرون فلماذا لم ينجب العلم الحديث ؟ "[11].

ومـن العجيـب أنـه ردد تلك الفكرة السائدة في أوساط المستشرقين ومؤرخي العلم من الغربيين فأرجع إخفاق العلم العربي أن ينجب العلم الحديث إلى سيطرة السـنية الدينية[12]. ولـو كان هذا الكـاتب مخلصـاً في دعواه لوجب عليه أن يطرح السؤال ذاته على العلم اليوناني الذي يعد في نظر غالبية المؤرخين هوالعصر الذهبي للعلم فـيما قـبل عصر النهضة . ولكن قاتل الله التعصب فهو آفة المؤرخ الكبرى .

وقـد حـاول المستشـرق المجـري الشـهير جولد تسيهر **Goldziher** أن يؤيـد هذه الفكرة ولكن عن طريق آخر وهو بيان موقف أهل السنة من العلم . إذ نشر مقالاً بعنوان " موقف أهل السنة القدمـاء بـإزاء علوم الأوائل " وذلك في نشرة " مباحث الأكاديمية المـلكية البروسية للعلوم " سنة **1915** أورد فيه موقف طائفة من أهل السنة حيال الفلسفة والعلوم بوجه عام . وقد جاء في هذا المقال قوله: " وعلى الرغم مما لقيته هذه العلوم من عناية كبيرة في البيئات الدينية الإسلامية عناية حث عليها الخلفاء العباسيون وشملوها برعايتهم . فقد ظـلت دائماً طائفة من أهل السنة المتشددين تنظر في شيء من الشك

وعـدم الثقة والاطمئنان إلى المشتغلين بتلك العلوم . وكلما ازدادت شوكة أهل السنة المتشددين كان عدم الثقة بإزاء الاشتغال بعلوم الأوائل أشد وأعنف وأقدم مثل لذلك الكندي الفيلسوف من قلق وخوف بعد عودة سلطان أهل السنة في عهد المتوكل[13].

وحيال هذا الافتراء الواضح ، والاجتراء الفاضح على الإسلام ، من ناحية ، وعلى الواقع والحقيقة والتاريخ ، من ناحية أخرى ، فقد تصدى لهذا كله نفر من أفاضل الكتاب المسلمين من خلال آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وكذلك من خلال الوثائق التاريخية المتمثلة في مؤلفات التراث العلمي العربي تتابعت مؤلفات الكتاب المعاصرين التي تدور جميعها حول الإسلام والعلم ، عبر محاور شتى أبرزها القرآن والعلم الحديث ، والإعجاز العلمي في القرآن الكريم ، ومكانة العلم والعلماء في الإسلام .

ومن المصادفات التي جاءت رداً بليغاً على ما ادعاه المستشرقون من أن الإسلام مناف للعلم ، أن أصحاب الريادة في هذا المجال كان شيخاً معمماً وهو الشيخ طنطاوي جوهري الذي جاءت مؤلفاته مفندة مزاعم المستشرقين ولاسيما كتابيه " القرآن والعلوم العصرية " الذي جاء كله في حث المسلمين على الأخذ بالعلوم حتى يكونوا أهلاً لما وعدهم به الله سبحانه وتعالى من القيام على الأرض بالعدل[14] و" الجواهر في تفسير القرآن " وهو تفسير للقرآن الكريم وفي هذا التفسير طبق – طنطاوي جوهري – القرآن على النظريات الحديثة أو استخراج النظريات العلمية من نصوص كتاب الله[15].

وعلى الرغم من كثرة هذه المؤلفات وانتشارها بين القراء ، إلا أننا سوف نسلك طريقاً لا نعتقد أن أحداً قد طرقه من قبل في سبيل الدلالة على أن الإسلام دين علم . وهذا الطريق هو ما جاء على لسان العلماء العرب أنفسهم في مقدمات مؤلفاتهم العلمية على تنوع أنماط هذا العلم وتعدد مناحيه .

فبالإضافة إلى أن تلك المقدمات التي افتتح بها العلماء العرب مؤلفاتهم تقطع دون شك في محتواها – بأن الإسلام دين يحث على العلم وعلى طلبه والأخذ بأسبابه ، نجد – في نفس الوقت – أنها جاءت كأدب إسلامي بليغ .

ومن الغريب في الأمر أن مثل هذه المقدمات قد غابت عن فطنة الباحثين في الأدب الإسلامي على الرغم من كونها من أرفع ما كتب في أدبيات الإسلام . ولعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا أن مثل هذه المقدمات الأدبية في المؤلفات العلمية تعد تراثاً مجهولاً من الأدب الإسلامي أحرى به أن يكشف الستار عنه وأن يلقى نصيبه من البحث والدراسة .

وفيما يلي بعض هذه المقدمات :

1 – يقول جابر بن حيان العالم الكيميائي الشهير في مقدمة كتابه " إخراج ما في القوة إلى الفعل " : " الحمد لله الذي ليس كمثله شيء . وهو على كل شيء قدير . الأول بلا مثال والآخر بلا زوال ، وتعالى وتقدست أسماؤه وهو بكل شيء محيط ، ... في بطون الأجزاء وظاهرها وما في أوساطها . العليّ إلى ما لا نهاية له ، ... القدير

على إدراك جميع الأشياء لطيفها وكثيفها ، وتقدست أسماؤه وتعالى علوّاً كبيراً . وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كبيراً "[16].

2 – يقول البيروني في مقدمة كتابه " الجماهر في معرفة الجواهر " " الحمد لله رب العالمين الذي لما توحّد بالأزل والأبد ، وتفرد بالدوام والسرمد جعل البقاء في الدنيا علّة الفناء ثم قسّم الأرزاق ووفّق الآجال وصيّر سببها إلى السحاب ، حتى إذا أقلّت الثقال ساقتها الرياح إلى مَيْت التراب ، وأنزلت إلى الأرض ماءً مباركاً ، فأخرجت به خيراً متداركاً متاعاً للآنام والأنعام إلى أن يعود بجرية البحار والاستقرار . ويعلم ما يلجُ في الأرض وما يخرج منها ، وما ينزل من السماء ، وما يعرج فيها ، وقد أحاط بكل شيء علماً وأمضى فيه بقدرته وحكمته حكماً ، وصلى الله على من كشف به الضلالة وختم بإرساله الرسالة محمد وعلى من اهتدى بهديه واعتز بعزه من آله وأهل بيته ... إلخ[17].

3 – يقول الدميري مفتتحاً كتابه الموسوعي الضخم " حياة الحيوان " : " الحمد لله الذي شرف نوع الإنسان ، بالأصغرين القلب واللسان ، وفضله على سائر الحيوان ، بنعمتي المنطق والبيان ، ورجحه بالعقل الذي وزن به قضايا القياس في أحسن ميزان ، فأقام على وحدانيته البرهان .

أحمده حمداً يمدنا بمواد الإحسان ، وأشهد أن لا إله إلا الله، وحده لا شريك له الذي لا يدرك كنه ذاته بالحدود والرسوم... إلخ[18].

4 – يقول الإدريسي العالم العربي الجغرافي في كتابه المشهور " نزهة المشتاق في اختراق الآفاق " بعد البسملة : " الحمد لله ذي العظمة والسلطان ، والطول والامتنان والفضل والإنعام ، والآلاء الجسام الذي قدر فحكم ورزق فأنعم وقضى فأبرم ودبر فأتقن وبرأ فأحسن ما صور فاتصلت بالعقول معرفته ، وقامت في النفوس حجته، ووضح للعيون برهانه ، وقهر الألباب قدرته وسلطانه الهادي إلى سبيل عزه تفضلاً وإرشاداً والدال على ارتباط النعم به قولاً واعتقاداً جاعل عجائب مخلوقاته وبدائع مصنوعاته سبيلاً إلى معرفته وسلماً إلى علم لأولي الأبصار ، وذكرى لذوي الخواطر الصقيلة والأفكار . فمن آياته خلق السموات والأرض . فأما السماء فرفع سمكها ونظم سلكها وزينها بالنجوم ، وجعل فيها الشمس والقمر آيتين يستضاء بهما في الليل والنهار ، فأما الأرض فبسط مهادها وأرسى أطوارها ، وأخرج منها ماءها ومرعاها وأسكنها خلقه فبوأهم أملاكها وأجرى لهم – أفلاكها وهداهم إلى السير فيها براً وبحراً وسهلاً ووعراً . كل ذلك جلت قدرته بحكمة وتدبير ومشيئة وتقدير ، فتعالى من هذا ملكه وسلطانه وصنعه وبرهانه "[19].

5 – يقول ياقوت الحموي مفتتحاً كتابه " معجم البلدان " : " الحمد لله الذي جعل الأرض مهاداً ، والجبال أوتاداً ، وبثّ من ذلك نشوزاً ووهاداً ، وصحارى وبلادا ، ثم فجّر خلال ذلك أنهاراً ، وأسال أوديةً وبحاراً ، وهدى عباده إلى اتخاذ المساكن ، وإحكام الأبنية والمواطن ، فشيدوا البنيان ، وعمّروا البلدان ، ونحتوا الجبال بيوتاً ، واستنبطوا آباراً وقلوتاً "[20]، وجعل حرصهم على تشييد ما سيدُوا وإحكام ما بنوا وعمدوا ، عبرة للغافلين ، وتبصرة للغابرين ، فقال

وهو أصدق القائلين ﴿ أفلم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أكثر منهم وأشد قوة وآثاراً في الأرض فما أغنى عنهم ما كانوا يكسبون ﴾ " غافر : 82 ". أحمده على ما أعطى وأنعم ، وهدى إلى الرشد وألهم وبين من السداد وأفهم.. إلخ "[21]

6 – ويسير على نفس النهج تقريباً الحميري في كتابه " الروض المعطار في خبر الأقطار " حيث يقول : " الحمد لله الذي جعل الأرض نوراً ، وفجّر خلالها أنهاراً ، وجعل فيها رواسي ألزمتها استقراراً ، ومنعتها اضطراباً وانتشاراً ، جعلها قسمين فيافي وبحاراً ، ظهوراً وانتشاراً ، وأطلع في آفاقها شموساً وأقماراً ، المشي في مناكبها تسويغاً للنعمة الطولى ، إن في ذلك لعبرة لمن صار له قلب وسمع وبصر وفهم منقولاً ومعقولاً "[22].

7 – من المعروف أن عدداً غير قليل من العلماء العرب قد آثروا تدوين علومهم شعراً . فعلى سبيل المثال نظم ابن سينا عدداً من الأراجيز في الطب وكذلك فعل ابن ماجد الملاح الذي نظم معظم مؤلفاته في الملاحة والفلك شعراً . أما الطغرائي فقد ألف ديواناً شعرياً كاملاً في الكيمياء أسماه " المقاطيع " وقد ساروا على نفس النهج السابق في افتتاحيات ما نظموه .

يقول ابن سينا في مطلع أرجوزته التي نظمها في أسباب الحمى:

الحمدُ للّه العليّ القادرِ	الدائمِ الفرْدِ الحكيمِ الطاهرِ
ذي العزّ والقدْرة والسلطانِ	والطَّول والفَضْلِ والإمتنانِ

صلاة اللـّه ذي المواهب على النبي الناسخ المذاهب
خير الورى رسولنا محمّدُ الهاشميّ القرشيّ المرشدُ
أرسله اللّه إلى الأنامِ يهدي إلى الإيمان والإسلامِ[23]

ويقول الطغرائي في أولى قصائده التي افتتح بها ديوانه " المقاطيع " :

الحمد للّه الذي خصّنا من فضله بالنّعم الغامره
ألهمنا فكّ الرموز التي تكاتمتها الأمم الغابره
بغير أستاذ ولا مرشد إلى إختيار الطرق الجابره
إلا بتوفيق له سابق منّا عن شكره قاصرة
وصلوات الله تترى على محمد والعترة الطاهره[24]

8 – ومن المقدمات التي افتتح بها عبدالله بن فخر الدين الحسيني الموصلي رسالته المسماة " سوانح القريحة في شرح الصفيحة " ويقصد بالصفيحة هنا الإسطرلاب تلك الآلة الفلكية المعروفة إذ إن الرسالة تدور حول شرح العمل بالإسطرلاب .

ووجه الطرافة في هذه المقدمة أن مؤلفها قد استعار المصطلحات الفلكية في صياغتها حيث يقول : " تبارك الذي جعل في السماء بروجاً وجعل فيها سراجاً وقمراً منيراً ، الذي جعل الليل والنهار خلفة لمن أراد أن يذكر أو أراد شكوراً ، ألم تر إلى ربك كيف مدّ الظلّ ولو شاء لجعله ساكناً ، يا فاطر السموات ، يا مولج الليل في النهار ومولج النهار في الليل ، يا عليماً بذات الصدور ارتفعت درجات جبروتك عن إحاطة أفهامنا القاصرة ، وتعالت معارج

كبريائك عن تناوش ألبابنا الفاترة ، وتقدست دقائق ملكوتك عن علاقة أوهامنا الخاسرة ، وتنزهت مدارك لاهوتك عن تناول أيدي عقولنا الباسرة ، جميع ما ارتسم في حجرة الخيال مما يحاول به إدراك ذاتك المكتنفة بالجمال ، المحتجبة بالجلال ، فبمراحل لا طول لها ولا عرض عن ساحة الجبروت ، اللهم صل وسلم على قطب ومدار الاهتداء ، ومركز دائرة الاصطفاء محمد نخبة المرسلين وخاتم الأنبياء وعلى آله بروج فلك الولاية ، المنتظم بهم تسوية بيوت الحماية والرعاية ، وأصحابه مطالع شموس الهداية لاسيما الأوتاد الأربعة منهم – يقصد الخلفاء الراشدين – أرباب النقابة والوقاية ..... إلخ "[25].

9 – يقول الخوارزمي في مقدمة كتابه الشهير " الجبر والمقابلة" : " الحمد لله على نعمه بما هو أهله من محامده التي بأداء ما افترض منها على من يعبده من خلقه يقع اسم الشكر ويستوجب المزيد ونؤمن من الغير إقراراً بربوبيته وتذللاً لعزته وخشوعاً لعظمته . بعث محمداً صلى الله عليه وعلى آله وسلم بالنبوة فبصر به من العمى واستنقذ به من الهلكة وألف به بعد الشتات . تبارك الله ربنا وتعالى وتقدست أسماؤه ولا إله غيره .... إلخ "[26].

10 – أما الهمداني صاحب كتاب " الجوهرتين " فلم يجد خيراً من آيات القرآن الكريم وهو يتحدث في كتابه عن الذهب والفضة حيث يقول : " الحمد لله خالق الخلق ، وباسط الرزق ، وقاسم المعيشة بين عباده بأحسن تقدير ، وأتقن تدبير حتى عم الجميع بلطفه ، ووسعهم بفضله ، واغناهم بحضارة من أرضه ، أخرجها لهم من بين حجر ومدر ، فجعل بها نظام دينهم ودنياهم ، ومتزودهم إلى

معادهم وأخراهم ، فملك بها الرقاب ، وسد بها الثغور، وفك بها الأسرى وسير بها الحاج وقضى بها الفروض فقال لنبيه محمد صلى الله عليه وسلم ﴿ خذ من أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم بها ﴾ " التوبة : 103 " وقرن المال بالولد قال عز وجل ﴿المال والبنون زينة الحياة الدنيا ﴾" الكهف : 48 ". فالولد ثمرة القلب والمال حشاشته والعلم حياته "[27].

وعلى هذا النهج سار العلماء العرب في تقديم مؤلفاتهم العلمية ، ولا شك أن مثل هذه المقدمات التي غالباً ما تمر على القارىء مروراً عابراً دون أن يلتفت إلى مغزاها ، لا شك أنها تمثل – في رأينا – أهمية خاصة ذات شقين :

الأول : أنها ضرب من ضروب الأدب الإسلامي يوشك أن يكون مجهولاً ، ومن ثم لم يحظ باهتمام الباحثين في هذا الأدب .

ولعلنا بهذا البحث نلقي قدراً من الضوء على هذا الجانب المجهول من جوانب الأدب الإسلامي .

الثاني : أن مثل هذا الأدب الذي قد يظن من يقرأه أنه أقرب ما يكون إلى أدب بعض الصوفيين أو أدب الفقهاء ومن ينحو نحوهما ، غير أنه أدب قد كتبه علماء برعوا في العلوم التجريبية كالطب والكيمياء وغيرهما ، ومن هنا تأتي لكتابتهم أهمية خاصة قد توارت أمام براعتهم في الإنشاء وحسن تصرفهم في فنون القول .

وتتمثل هذه الأهمية الخاصة في أن مثل هذه الكتابات تعد دليلاً دامغاً على بطلان ما ذهب إليه المستشرقون من أن الإسلام دين مناف للعلم .

فهاهم علماء المسلمين الذي سجل تاريخ العلم الإنساني العام آثـارهم ونظرياتهم العلمية والتي سادت العصور الوسطى واعتمدت عليها أوروبا في عصر النهضة الأوروبية ، ها هم هؤلاء العلماء يخطون بـأيديهم قطعـاً من الأدب الإسلامي الرفيع كحجة دامغة على أن الإسلام دين يحث على العلم وعلى طلب العلم .



الهوامش

1) عبقرية العرب في العلم والفلسفة ، د. عمر فروخ ، ص 22 .
2) الإسلام والحضارة العربية ، محمد كرد علي ، ج1 ص 13 .
3) المستشرقون والتاريخ الإسلامي ، د. علي حسني الخربوطلي ، ص 59 .
4) تاريخ العلم ودور العلماء العرب في تقدمه ، د. عبدالحليم منتصر ، ص 128 .
5) تاريخ العلوم العام – رينيه تاتون – ترجمة علي مقلد ج1 ص 44 .
6) شمس العرب تسطع على الغرب ، زجريد هونكه – ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي ، ص 12 .
7) فضل الإسلام على الحضارة الغربية ، مونتجمري وات ، ترجمة حسين أمين ، ص 46 .
8) تراث الإسلام ، شاخت وبوزورث ، ترجمة د. حسين مؤنس وآخرين ، ج2 ص 217 .
9) الإسلام والحضارة العربية . مصدر سابق ، ج1 ، ص 51 .
10) ديوان حافظ إبراهيم ، شرح أحمد وآخرين ، ج2 ص 145 .
11) فجر العلم الحديث ، توبي هاف ترجمة د. أحمد محمود صبحي ، ج1 ص 76 .
12) المصدر السابق ص 77 .
13) التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية د. عبدالرحمن بدوي ، ص 124 .
14) الشيخ طنطاوي جوهري، د. عبدالعزيز جادو ، ص 37 .
15) المصدر السابق ، ص 38 .
16) مختار رسائل جابر بن حيان ، تحقيق بول كراوس ، ص 1 .
17) الجماهر في معرفة الجواهر للبيروني ، تحقيق سالم الكرنكوي ، ص 2 .
18) حياة الحيوان للدميري ، ج1 ص 19 .
19) نزهة المشتاق في اختراق الآفاق للشريف الإدريسي – تحقيق لفيف من المستشرقين ، ج1 ص 3 .
20) القلت : النقرة في الجبل تمسك الماء ، اللسان لابن منظور ، ج5 ص 3715 .
21) معجم البلدان لياقوت الحموي ، ج1 ص 7 .

22 الروض المعطار في خبر الأقطار لعبدالمنعم الحميري ، ص 1.

23) المـــورد، العدد 4 ن المجلد 14 ، 1985 ، أرجوزة في أســـباب الحميات لابن ســـينا ، تحقيق د. داود مزبان التامري ، ص 244 .

24) المورد، العدد 4 ، المجلد 14 ، 1985 ، المقاطيع للطغرائي ، تحقيق د. رزوق فرج رزوق ، ص 175 .

25) دراسات في التراث الجغرافي العربي ، د. صباح محمود محمد ، ص 111 .

26) الجبر والمقابلة للخوارزمي ، تحقيق د. علي مصطفى مشرفة ود. محمد مرسي أحمد ، ص 15 .

27) الجوهرتين للهمداني ، تحقيق حمد الجاسر ، ص 47 .



مدخل إلى الدراسة الصوتية عند العرب القدماء



مبارك حنون

* عرض في الأسبوع الثقافي الذي نظمه المركز التربوي الجهوي بفاس في النصف الثاني من شهر إبريل 1984. وقد عملت منذ هذه السنة إلى غاية 1995 على التوسع في هذا الموضوع وجعله يشمل مختلف مظاهر الصوت. وسيرى هذا العمل الدور لاحقاً.

0 تمهيد

نسعى ، في هذا المبحث إلى تقديم تصور عن بناء النظرية الصوتية عند العرب . وهو تصور نريده شاملاً غير تجزيئي على نقيض تلك التصورات التي سادت وقدمت للقارىء العربي معرفة غير دقيقة ولا علمية عن مساهمة العرب في بناء النظرية الصوتية الخاصة والعامة. ونذكر في هذا الباب تلك الدراسات التي أنجزها مستشرقون[1]. والتي اقتصرت على تقديم ما أتى به النحاة . أما دراسات العرب المحدثين فقد قدمت بدورها صورة لا ترقى إلى الواقع المعرفي الغني الذي عرفه العرب القدماء .

وقد أفضى بنا هذا المسعى إلى عرض مختلف مصادر الدراسة الصوتية وأسباب تعددها بما يعنيه ذلك من كشف عن مختلف الأنساق الفكرية والمعرفية التي تولدت عنها هذه الدراسة . كما أفضى بنا ذلك إلى عرض لبعض المفاهيم التي تبلورت داخل تلك الأنساق سعياً منا إلى أمرين اثنين : أولهما بسط موضوعي تأريخي للإنتاج المعرفي ؛ وثانيهما جعل هذا الإنتاج المعرفي القديم متناغماً مع المعرفة الصوتية الحديثة .

لقد بات من المعروف أن اللسانيات حينما تأسست ، كعلم

مستقل ، بل ولكي تتأسس ، كان روادها الأوائل قد دعوا إلى ضرورة فرز العنصر الموحد والمصنف للظاهرة اللغوية لأنها ككل متنافرة وغير قابلة للتناول من قبل علم واحد . بل إنها توزع على عدة علوم . لذا دعا سوسير[2] إلى فرز اللسان وتحديده موضوعاً للسانيات في حين اعتبر الكلام ثانوياً ومتعدداً بتعدد الأفراد ، ولهذا السبب أبعده من مجال اللسانيات . وفي هذا التحديد تأسيس لاستقلالية الموضوع واستقلالية المنهج . ويضمر هذا التأسيس وهذا التحديد انتقاداً " للعلم " الذي تأسس حول الوقائع اللغوية المتنافرة، بل للعلوم التي تناول كل منها مظهراً من مظاهر هذه الظاهرة .

ضمن هذا التحديد الجديد والأفق الإبيستيمولوجي الحديث الذي بلوره علماء إبيستيمولوجيا اللسانيات (أذكر على سبيل المثال لا الحصر سيلفان أورو) [3]، سنتناول الأصوات عند العرب القدماء مستحضرين في حدود الإمكان العلوم التي تطرقت إليها محاولين القيام بعمل تركيبي قوامه تنظيم هذا العطاء المعرفي وجعله راهني المفعولية في لسانياتنا العربية الناشئة . وهكذا سنتعرض في القسم (1) للعلوم العربية التي عنيت بدراسة الظاهرة الصوتية ؛ لنتناول في القسم (2) صلات الأصوات بعلم الموسيقى والطبيعيات والتشريح ، ولنعرض ، بعد ذلك ، في القسم (3) للتحديد الفيزيائي للصوت . أما في القسم (4) فسننتقل من الصوت العام إلى الصوت الخاص أي الحرف وتحديده عند العرب القدماء ليتاح لنا إمكان التطرق للحرف ضمن الآلة المصوتة القسم (5). ونعتقد أن العرب لم يفتهم أن يعرضوا لما سمي في اللسانيات البنيوية باقتصادية النسق اللغوي

بالمقارنة مع باقي الأنساق (القسم 6). كما نعرض لعلاقة الصوت بالمعنى (القسم 7). ومن شأن ذلك أن يدفعنا إلى معالجة المخارج والصفات وتوظيف ذلك للتمييز بين الحروف (القسم 8). ولأن الأصوات اللغوية عادة ما تنقسم إلى نوعين رئيسيين ، فقد عمدنا إلى تقديم تحديد العرب للصامت والمصوت (القسم 9). وفي القسم (10) نعرض تصور العرب للحرف الأصل والحرف الفرع . ونختم هذا البحث بخلاصاتنا المناسبة .

1- العلوم العربية ودراسة الأصوات :

بدءاً ، ينطرح سؤال جوهري مفاده مَن تناول الظاهرة الصوتية بالدرس ؟ ولأية غاية ؟ وبأية نظرية ؟ سينتهي الدارس إلى أن الظاهرة الصوتية قد تناولها كل من الفيلسوف والبلاغي والناقد وعالم الكلام والنحوي وعالم التجويد كل من زاوية نظره ومن الموقع الذي يخدم فيه العلم الذي يهتم بوضعه أو تأصيله أو الإسهام في توضيح ما غمض منه . وعليه ، فالدرس الصوتي العربي مفتوح على العديد من العلوم وموزع بينها ، الشيء الذي نتج عنه تفتيت للظاهرة الصوتية وإلحاق كل عنصر منها بعلم من العلوم المذكورة أعلاه .

وهكذا سيدرس الفيلسوف والموسيقي الأصوات من وجهة نظر فيزيائية بالدرجة الأولى ، والنحوي من وجهة تأليف هذه الأصوات وبالتالي تأثيرها في بعضها البعض (الإدغام)، وعالم التجويد من وجهة تحقيق نطق سليم وقراءة معيارية للنص القرآني ، والناقد والبلاغي من وجهة تنافر وتلاؤم الحروف المؤلفة ومن ثمة أدوات تحقيق نصوص أدبية ذات جرس موسيقي ، وعالم الكلام من وجهة

نفـي أو إثـبات ... وقد انتبه القدماء إلى ذلك حينما أشاروا إلى ما يشـبه توزيـع الأدوار بينهم في معالجة الظاهرة الصوتية . وفي هذا السياق ، قال ابن سنان الخفاجي :" وذلك أن المتكلمين وإن صنفوا في الأصـوات وأحكامهـا وحقيقة الكلام ما هو ؟ فلم يبينوا مخارج الحـروف ، وانقسـام أصـنافها ، وأحكام مجهورها ومهموسها ، وشديدها ورخوها ، وأصحاب النحو وإن أحكموا بيان ذلك ، فلم يذكـروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل والأس ، وأهل نقد الكـلام (= علماء البلاغة) فلم يتعرضوا لشيء من جميع ذلك ، وإن كان كلامهم كالفرع عليه "[4].

وقد فرضت زوايا النظر المختلفة هاته ، بالتأكيد ، مقاربات مختـلفة أي مناهج مختلفة إلا أن زوايا النظر هذه ، وإن كانت تختلف من حيث الغاية والمنهج ، فهي تتقاطع وتتكامل ، والعطاءات المعرفية التي بلورتها يمكن تصنيفها إلى ما يلي :

1 دراسـة صـوتية محضة (فونيتيكية) تدرس الصوت في ماديـته وتحققـه وتنقسـم إلى قسـمين : دراسة فيزيائية للصوت Acoustique ؛ ودراسة نطقية أو هجائية له Articulatoire .

2 دراسة للأصوات اللسانية في وظائفها التمييزية أي دور هاتـه الأصوات في حمل المعنى وتبليغه ، وإذن الوقوف على الطبيعة الإختلافية للأصوات اللسانية .

2 الأصوات وصلتها ببعض العلوم :

لم يفـت بعـض العرب التنبيه على العلاقة الوثيقة بين علم

الأصـــوات والعلوم الطبيعية . فإذا كان فخر الدين الرازي قد علق "مباحث الأصوات والحروف "بـ " الوقوف على علم التشريح " إذ يقول :" لا تتم دلالتها إلا عند الوقوف على علم التشريح "[5]، فإن طـاش كـبري زاده يقـول : ".. ويستمد من العلم الطبيعي وعلم التشـريح "[6]. بينما يرى ابن جني أن علم الأصوات والحروف " له تعلق ومشاركة للموسيقى لما فيه من صنعة الأصوات والنغم "[7].

وهكــذا يـبدو جـلياً استحالة إيجاد علم الأصوات دون الاعتماد على علم التشريح والعلم الطبيعي (= الطبيعيات) بل على بعض المبادىء الهندسية والعددية . يقول في ذلك الفارابي متحدثاً عن صـناعة الموسـيقى :" ولما كان طريق التحليل يستعمل في تقـديم الأقـدم ... ، وكـان أقـدم ما تشتمل عليه هذه الصناعة ... هي المبادىء المأخوذة من العلم الطبيعي ، ثم بعض المبادىء الهندسية ، ثم العدديـة "[8]. ولاشـك أن ذلـك إشارة إلى الأبعاد الفيزيولوجية والفيزيائية والموسيقية للغة .

3 الصوت وتحديده الفيزيائي :

لم يغفـل العـرب الحديث عن الصوت ، بل حددوا طبيعته الفيـزيائية . وقد تناوله بالدرس كل من الفيلسوف والموسيقي وعالم الكلام والبلاغي والناقد والنحوي وعالم التجويد . إلا أن الذي فصل فيه القول من كل هؤلاء هو الفيلسوف و/ أو الموسيقي .

فـابن سينا يرى أن الصوت يحدث عن قلع أو قرع[9]، وأنه

تكـــون مـــع كل قرع أو قلع حركة للهواء أو ما يجري مجراه إما قليلاً قـــليلاً أو برفق ، وإما دفعة على سبيل تموج أو انجذاب بقوة[10] ، وإذن فلكي يحدث الصوت لابد من حركة قوية من الهواء[11]. هذا التحديد يجعـــل ابـــن ســـينا يعتبر القرع والقلع سببي الصوت والتموج فاعلاً للصوت[12]، ويخلص من ذلك إلى اعتبار الصوت " عارضاً يعرض من هذه الحركة الموصوفة يتبعها ويكون معها فإذا انتهى التموج من الهواء.. إلى الصـــماخ .. أحس بالصوت "[13]. أما إخوان الصفاء فيعتبرون أن لكـــل صـــوت نغمة وصفية وهيئة روحانية خلاف صوت آخر ، وأن الهـــواء من شرف جوهره ولطافة عنصره يحمل كل صوته بهيئته وصفته ويحفظهـــا لـــئلا يختلط بعضها ببعض ، فيفسد هيئتها، إلى أن يبلغها إلى أقصى مدى غاياتها عند القوة السامعة[14]. أما عن كيفية حدوث أنواع الأصوات فيقولون : " إن كل جسمين تصادما برفق ولين لا تسمع لهما صـــوتاً ، لأن الهواء ينسل من بينهما قليلاً قليلاً فلا يحدث صوتاً ، وإنما يحدث الصوت من تصادم الأجسام ، متى كان صدمها بشدة وسرعة ، لأن الهـــواء عـــند ذلك يندفع مفاجأة ، ويتموج بحركته إلى الجهات الست بسرعة، فيحدث الصوت[15]. ويقولون أيضاً في الجزء الثالث من رسائلهم : " والصوت قرع يحدث من الهواء إذا صدمت الأجسام بعضـــها بعضاً، فتحدث بين ذينك الجســـمين حركة عرضية تسمى صـــوتاً "[16]. واضح أن حدوث الصـــوت يستوجب حركتين بين جسم قارع وجسم مقروع، وقوة دافعة وجسماً مقروعاً صلباً ومقاوماً وتموجاً للهواء .

هذا التحديد الفيزيائي للصوت والذي استفاض فيه الفلاسفة

والموسيقيون كنفه البلاغي والنحوي لأنهما لم يهتما به إلا كمشكل للحرف . يقول في ذلك ابن جني :" اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً "[17]، فيما يرى ابن سنان الخفاجي أن الصوت يخرج مستطيلاً ساذجاً "[18].

4 من الأصوات غير الدالة إلى الأصوات الدالة (تحديد الحرف)

ويبدو أن للأصوات وظيفة سيميولوجية . وهذه الوظيفة هي التي تجعل الإنسان يميز بين النفس والصوت والحرف . فالأصوات ، حسب إخوان الصفاء ، صنفان : حيوانية وغير حيوانية ، وغير الحيوانية أيضاً نوعان : طبيعية وآلية ، فالطبيعية هي كصوت الحجر والحديد والخشب والرعد والآلية كصوت الطبل والبوق والأوتار . والحيوانية نوعان : منطقية وغير منطقية ، فغير المنطقية هي أصوات سائر الحيوانات الغير (غير) الناطقة ، وأما المنطقية فهي أصوات الناس ، وهي نوعان : دالة وغير دالة . فغير الدالة كالضحك والبكاء والصياح ، وبالجملة كل صوت لا هجاء له ؛ وأما الدالة فهي الكلام والأقاويل التي لها هجاء[19].

وبناء على هذا التصنيف ، فإن الصوت ، كما يقول ابن سنان الخفاجي ، " عام ولا يختص "[20]. وإذا كان عاماً ولا يختص ، فالحرف هو الصوت اللغوي . فكيف ذلك ؟ عرف ابن سينا الحرف باعتباره هيئة تعرض للصوت[21]، ومعنى الكيفية هنا ، في رأي التهانوي ، الهيئة الوضعية[22]. إن الصوت عبارة عن سلسلة من

الذبذبات الهوائية المترابطة الحلقات ، والحرف إيقاف لهذا الصوت وقطع له . إنه عارض للصوت عروض الآن للزمان والنقطة للخط[23]. لذلك يقول ابن جني : " اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً ، حتى يعرض له في الحلق والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً "[24]، ويقول أيضاً : " وذلك أن الحرف حد منقطع الصوت وغايته وطرفه كحرف الجبل ونحوه "[25]. فالحرف إذاً هو ما يعرض للصوت فينقطع استمراره واتصاله وامتداده واستطالته . وما يعرض للصوت هو عضو من أعضاء النطق كالحلق واللسان والشفة التي تشكل حواجز وعوارض توقف زمن الهواء وتقطع منه الآن . والقطع (أو التقطيع) لا يحدث إلا بحركة ما من أعضاء النطق في موضع ما (أي نقطة قطع ما) أي مقطعاً . لذلك عرف القراء الحرف باعتباره صوتاً معتمداً على مقطع محقق وهو أن يكون اعتماده على جزء معين من أجزاء الحلق واللسان والشفة[26]. والمقطع هنا هو المخرج وهو عبارة عن الحيز المولد للحرف أو موضع ظهور الحرف وتمييزه عن غيره[27]. إن المخرج هو المقطع الذي ينتهي الصوت عنده[28]. إذ حيث ينقطع صوت الحرف يكون ذاك هو مخرجه . ولأن الحروف أصوات فلابد لتحققها من جسمين يتموج الهواء بتصادمهما[29].

5 الحرف والآلة المصوتة

وإذا كانت التصويتات ناتجة عن القرع ، فإن الأعضاء المقروعة بهواء النفس هي أعضاء النطق الرئيسية الثلاثة : الحلق والشفة واللسان . " والقارع أولاً هي القوة التي تسرب هواء النفس

مـــن الرئة وتجويف الحلق أولاً فأولاً إلى طرف الحلق الذي يلي الفم والأنـــف وإلى ما بين الشفتين ، ثم اللسان يتلقى ذلك الهواء فيضغطه إلى جـــزء مــــن أجـــزاء باطن الفم وإلى جزء جزء من أجزاء أصول الأســـنان وإلى الأسنان ، فيقرع به ذلك الجزء فيحدث من كل جزء يضغطه اللسان عليه ويقرعه به تصويت محدود وينقله اللسان بالهواء مــــن جـــزء إلى جزء من أجزاء أصل الفم فتحدث تصويتات متوالية كـــثيرة محدودة "[30]. بمثل هذه الطريقة يتم إحداث الصوت اللغوي الذي تعمل مختلف الأوضاع التي تتخذها الآلة المصوتة على تشكيله متميزاً مختلفاً ، إلا أن هذا الإختلاف والتمييز محدودان .

6 اقتصادية اللغة

إن الحروف علامات ، ولأنها كذلك " كانت محدودة العدد" و" لم تـــف بالدلالة على جميع ما يتفق أن يكون في ضمائرهم " لذلك اضطروا إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاة حرف حرف ، فتحصل في ألفـــاظ من حرفين أو حروف ، فيستعملونها علامات أيضاً لأشياء أخر "[31]. بمثل هذا الفهم يعد النسق اللغوي ، عند العرب القدماء، النسق الأكثر اقتصادية وكلفة ومردودية وفعالية من بين كل الأنساق السيميائية الأخرى ، وربما كان النسق الأكثر ضبطاً من غيره .

7 الصوت والمعنى

وإذن فأصـــل أصوات الإنسان " في الرئة هواء يصعد إلى أن يصير إلى الحلق ، فيديره اللسان على حسب مخارجه . فإن خرج على حروف مقطعة مؤلفة عرف معناه وعرف خبره . وإن خرج على غير

حـــروف لم يفهم "[32]. وماهية صوت الإنسان أنه غرض مفهوم دال عـــلى معنى[33]. معنى ذلك أن الصوت اللساني (اللغوي) الذي هو الحرف ، بخلاف الأصوات الأخرى ، مرتبط بالمعنى إذ به يعرف المعنى ويعـــرف الخـــبر ، إذ بواسطته تنقل المعارف والأفكار والتجارب ، ولذلك فوظيفته معنوية ودلالية ، وبه تتكون الكلمات أو لنقل ، مع إخوان الصفاء " بأن الكلام هو صوت بحروف مقطعة دالة على معان مفهومـــة مـــن مخارج مختلفة "[34]. بذلك يحق لنا القول بأن الحرف (الصوت اللغوي) يوظف للدلالة على غيرية تتمثل في المعاني .

8 المخارج والصفات والتمييز بين الحروف

وإذن ، فـــالكلام لا يـــتحقق إلا بالحروف المختلفة المخارج ذلك أن لكل حرف أو مجموعة حروف مخرجاً مخالفاً لمخرج الآخر أو لمخـــارج الحروف الأخرى . فبعض الحروف تتميز عن البعض الآخر بالمخـــارج المختلفة . إلا أن التمييز بين الحروف في الحقيقة " حاصل باعتـــبار اخـــتلاف الصفات وإن كان الاتحاد باعتبار الذوات "[35]. لكـــن مـــا معنى الصفة ؟ " الصفة ما قام بالشيء من المعاني كالعلم والســـواد والمـــراد بها ههنا عوارض تعرض للأصوات الواقعة في الحـــروف من الجهر والرخاوة والهمس والشدة وأمثال ذلك "[36]. وإذا كـــان المخرج للحرف كالميزان تعرف به ماهيته وكميته ، وإذا كـــانت الصـــفة كـــالمحك والناقد تعرف بها هيئة الحرف وكيفيته ، فبالصـــفة تتميز بعض الحروف المشتركة في المخرج عن بعضها حال تأديته ولولا ذلك لكان الكلام بمنـــزلة أصوات البهائم التي لها مخرج

واحد وصفة واحدة فلا يفهم منها المرام[37]. إن الصفات إذاً كيفيات تعرض للحروف من إجراء النفس ونحوه ، ولهذه الصفات فائدتان حسب الشيخ محمد بن علي بن يالوشة التونسي : الأولى تمييز الحروف المشتركة في المخرج إذ لولاها لكانت الحروف المشتركة حرفاً واحداً ، والثانية تحسين لفظ الحروف المختلفة المخارج[38].

وبذلك فالحروف تتميز عن بعضها البعض باختلاف مقاطعها. يقول ابن جني في ذلك : " وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ألا ترى أنك تبتدىء الحرف من أقصى حلقك ، ثم تبلغ به أي المقاطع شئت ، فتجد له جرساً ما ، فإن انتقلت عنه راجعاً منه أو متجاوزاً له ، ثم قطعت أحسست عند ذلك صدىً غير الصدى الأول "[39] ويقول أيضاً : " فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم ، باعتماد على جهات مختلفة ، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة "[40] كما أن الحروف تتميز عن بعضها البعض في الصفات فـ " الطاء مثلاً لولا الاستعلاء والإطباق والجهر التي فيه لكان تاءً لاتفاقهما في المخرج "[41]، بل إنك إذا همست وجهرت وأطبقت وفتحت اختلفت أصوات الحروف التي من مخرج واحد (المازني)، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالاً ولصارت الظاء ذالاً ولصارت الصاد سيناً (الرماني وغيره).

وتنقسم هذه الصفات إلى قسمين : حق الحرف ومستحق الحرف . يقول ابن الجزري عن التجويد :

وهو إعطاء الحروف حقها　　من صفة لها ومستحقها

و" حق الحرف هو صفته اللازمة له من همس وجهر وشدة

ورخــاوة وغير ذلك ومستحقه ما ينشأ عن هذه الصفات كترقيق المســتفل وتفخيم المستعلي ويدخل في الثاني ما ينشأ من اجتماع بعض الحروف إلى بعض مما حكموا عليه بالإظهار والإدغام والإخفاء والقلب والغنة والمد والقصر وأمثال ذلك "[42]. وهكذا فالحق صفة اللزوم والمستحق صفة العروض . والمستحق إما صفة ناشئة عن صفة لازمة أو صفة يستوجبها سياق صوتي محدد .

وبمــا أن المــراد مــن الكلام هو الإبلاغ والتواصل ، فإن المقصود من الاختلاف والتمييز في المخارج والصفات هو التمييز في المســموع . ومعنى التمييز في المسموع " ليس أن يكون ما به التمييز مســموعاً بــل أن يحصــل به التميز في نفس المسموع بأن يختلف باختلافه ويتحد باتحاده "[43].

كما أشار القدماء إلى أن الأصوات تدرك مختلفة ، وأن فيها المــتماثل المختــلف ، وأن المختلف منها متضاد[44] ، وأن عدداً من صفاتها ثنائي ، وهذه الثنائية ثنائية ضدية .

9 تحديد الصامت والمصوت

وتنقســم الحــروف إلى قسمين صامتة ومصوتة " فالمصوتة حــروف المــد واللين أي حروف العلة الساكنة التي حركةُ ما قبلها مجانسة لها . والصامتة ما سواها سواء كانت متحركة أو ساكنة ولكن ليس حركة ما قبلها من جنسها "[45]. وفي شرح ذلك وتدقيقه يقول ابــن سينا بأن الحروف الصامتة ناتجة عن " حبسات تامة للصوت أو للهواء الفاعل للصوت تتبعها إطلاقات دفعة " ذلك أن زمان الحبس

الـتام لا يمكن أن يُحسَّ فيه بصوت حادث عن الهواء وهو مستكن بالحبس "[46] لذلك سماها ابن سينا بـ " التي لا تقبل المدّ البتة "[47].

أما المصـوتات فهي من " الهيئات العـارضة للصوت "[48]، وتتميز بقابـلية التمديد[49]، أي أنها " توجد في النفس والهواء الذي يخترق الفـم دون نفس اللسان واللهاة وإن كان لهما تأثير في تقطيعه "[50].

وإذا كانت الحركات أبعاض حروف المد واللين عند ابن جني ، فإنها عـند فخـر الدين الرازي " أبعاض المصوتات "[51] ذلك أن الألف الممدودة المصوتة تقع في ضعف أو أضعاف زمان الفتحة وأن الفتحة تقـع في أصغر الأزمنة التي يصح فيها الانتقال من حرف إلى حرف . وكذلـك نسبة الواو المصوتة إلى الضمة ، والياء المصوتة إلى الكسرة كما يقول ابن سينا[52].

وإذن فالصامت هو الحرف الساكن (أي : المستكن بالحبس) المتوقف الصوت الحامل له أو المشكل له بسبب حاجز من الحواجز ، والمصـوت هـو الحركة الطويلة المرافقة للصوت . ولذلك اعتبرت المصـوتات زمانية عارضة للصوت باقية معه زماناً بلا شبهة[53] بينما اعتـبرت الصـوامت آنية لأنها اعترضت الصوت وقطعته وأوقفت امتداده . لذا سميت الأولى حروف المد لأنها ممتدة ومستطيلة كما هو الشأن بالنسبة للصوت .

10- الحرف الأصل والحرف الفرع

وحـروف العربية حروف أصول وحروف فروع . وسميت الحـروف الفـروع كذلك " لأنهن الحروف التي ذكرناها لا غيرهن

ولكــن أزلن عن معتمدهن فتغيرت جروسهن "[54] ومعنى ذلك أن الحروف الفروع هي الحروف الأصول محققة تحقيقات مختلفة أي أنها أخرجت من مخارج أخرى لا غير . فوظيفتها ، إذن ، تبقى هي هي ، وقيمــتها تبقى هي هي حتى وإن اختلفت نطقاً وإنجازاً لأنها " تكون ممتزجة بالأصلية "[55] أي أن صفات الحروف الفرعية ليست تمييزية مــن حيــث الوظيفة والدور الدلالي المنوط بها . لذا يمكن القول مع إخــوان الصــفاء بأن الحروف اللفظية (التي هي أصوات محمولة في الهواء مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة) وضعت سمات ليستدل بهــا على الحروف الفكرية (وهي صورة روحانية من أفكار النفوس مصــورة في جواهــرها قبل إخراجها معانيها بالألفاظ)، والحروف الفكــرية هي الأصل[56] . أو كما قال الفارابي في كتاب الحروف : "وكمــا أن في المعــاني معاني تبقى واحدة بعينها تتبدل عليها أعراض تتعاقب عليها ، فكذلك تجعل في الألفاظ حروف راتبة وحروف كأنها أعراض متبدلة على لفظ واحد بعينه ، كل حرف يتبدل لغرض يتبدل "[57]

خاتمة :

هــذه بعــض خلاصات هذا البحث الذي ينتظر الإكتمال ومعــاودة الــنظر في التراث الصوتيّ عند العرب في ضوء اللسانيات الحديثة نجملها فيما يلي :

* كل أمة تهتدي إلى الجوهري : وصف الأصوات وصفاً تمايزياً على مســتوى الإنــتاج الفيــزيائي والنطقي وعلى مستوى الإدراك

الســـمعي، وهو وصف يقوم على الملاحظة والتجريب والحدس . وهذه كلها أمور لا يجانبها البحث العلمي .

- مســـت الدراســـة الصـــوتية القديمة مختلف مظاهر الصوت من منطلقات متنوعة ولغايات مختلفة وبمناهج متباينة .
- الـــتمييز بـــين النَّفَس والصوت والحرف ، والتمييز بين الحروف الأصول والحروف الفروع .
- لم تغفل الدراسة القديمة اعتبار الصوت عماداً وظيفياً للمعنى .
- الحديـــث عـــن اقتصادية اللغة بالنظر إلى كل الأنساق السيميائية الأخرى .



الهوامش

1) انظر كانتينو(1960) وهنري فليش (1949 1950) .

2) Cours de Lingusitique Gnrale. P. 25 27.

3) انظر : Sylvain Auroux (1979 ، 1976 ، 1994) .

4) سر الفصاحة . ص 15 .

5) التفسير الكبير . ج1 ، ص 11 .

6) مفتاح السعادة . ج1 ، ص 100 .

7) سر صناعة الإعراب . ج1 ، ص 9 .

8) كتاب الموسيقى الكبير . ص 211 .

19) كتاب النفس . ص 70 .

10) نفسه . ص 71 .

11) نفسه . نفس الصفحة .

12) نفسه . نفس الصفحة .

13) نفسه . ص 81 .

14) الرسائل . ج1 ص 189 .

15) نفسه . ص 189 190 .

16) الرسائل . ج4 ص 95 .

17) سر صناعة الإعراب . ج1 ص 6 .

18) سر الفصاحة ، ص 15 .

19) الرسائل ، ج1 ص 188 189 .

20) سر الفصاحة . ص 6 .

21) أسباب حدوث الحروف . ص 60 .

22) كشاف اصطلاحات الفنون . ج2 ص 644 .

23) فخر الدين الرازي ، مفاتيح الغيب . ص 29 30 ج1 .

24) سر صناعة الإعراب . ج1 ص 6 .

25) نفسه . ص 14 .

26) كشاف اصطلاحات الفنون . ج2 ص 643 .

27) ملا علي بن سلطان القاري . المنح الفكرية . ص 9 .

28) ابن يعيش . شرح المفصل . ج 9 10 . ص 123 .

29) ابن يالوشة . الفوائد المفهمة . ص 10 .

30) الفارابي . كتاب الحروف ، ص 136 .

31) نفسه . ص 137 .

32) الرسائل . ج3 ص 114 .

33) الرسائل . ج3 ص 130 .

34) الرسائل . ج3 ص 112 .

35) ملا سلطان القاري . المنح الفكرية . ص 10 .

36) نفسه . ص 15 .

37) نفسه . نفس الصفحة .
38) الفوائد المفهمة . ص 13 14 .
39) سر صناعة الإعراب . ج1 ص 6 .
40) نفسه . ص 9 .
41) ابن يالوشة . الفوائد المفهمة ، ص 14 .
42) ملا سلطان . المنح الفكرية . ص 21 .
43) كشاف اصطلاحات الفنون . ج2 ص 644 .
44) انظر سر الفصاحة ص 18 19 وانظر ابن يالوشة ص 17 .
45) كشاف اصطلاحات الفنون . ج2 . ص 646 .
46) أسباب حدوث الحروف . ص 5 .
47) الشعر . ص 41 .
48) مفاتيح الغيب . ج1 ص 29 .
49) نفس المرجع . ص 46 .
50) المغني لعبدالجبار . ج7 ص 46 .
51) مفاتيح الغيب . ج1 . ص 30 .
52) أسباب حدوث الحروف . ص 85 .
53) انظر فخر الدين الرازي . مفاتيح الغيب . ص 54 .
54) ابن يعيش . شرح المفصل . ج 10 ص 126 .
55) ملا سلطان . المنح الفكرية . ص 10 .
56) الرسائل . ج1 ص 393 .
57) كتاب الحروف . ص 140 .

المراجع والمصادر

* باللغة العربية :

– ابن سنان الخفاجي ، الأمير أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد (1994). *سر الفصاحة*. تحقيق علي فودة . مكتبة الخانجي . القاهرة . الطبعة الثانية .

– ابن جني ، أبو الفتح عثمان (1985) *سر صناعة الإعراب* . دراسة وتحقيق الدكتور حسن هنداوي . ج1 . دار القلم . دمشق . سوريا . الطبعة الأولى .

– ابن سينا ، الشيخ الرئيس أبو بكر علي الحسين بن عبدالله (1975) *الشفاء . الطبيعيات . 2 . النفس* . تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور بتحقيق الأب د. جورج قنواتي وسعيد زايد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .

– ابن سينا ، الشيخ الرئيس أبو بكر علي الحسين بن عبدالله (1983) *أسباب حدوث الحروف* . تحقيق محمد حسان الطيان ويحيى مير علم . مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق . الطبعة الأولى.

– ابن سينا ، الشيخ الرئيس أبو بكر علي الحسين بن عبدالله (1966) *الشفاء . المنطق . 9. الشعر*. الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة . مصر .

– ابن بالوشة ، محمد بن علي (د.ت). *الفوائد المفهمة في شرح الجزرية المقدمة* . لا ذكر للناشر ولا لمكان النشر .

– ابن يعيش ، موفق الدين بن علي بن يعيش (د.ت) *شرح المفصل* . ج10 . دار صادر .

– إخوان الصفا (1995) *رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء* . ج3 . إعداد وتحقيق الدكتور عارف تامر . منشورات عويدات . بيروت باريس . الطبعة الأولى .

– التهانوي ، علي بن محمد (1996) . *موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم* . ج. 2 . تقديم وإشراف مراجعة رفيق العجم . تحقيق علي دحروج . مكتبة لبنان . بيروت .

– الرازي ، محمد الرازي فخر الدين (1993). *التفسير الكبير ومفاتيح الغيب* . المجلد 1 . قدم له فضيلة الشيخ خليل محيي الدين الميس . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت .لبنان .

– زادة ، أحمد بن مصطفى طاش كبري (1985). *مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم* .دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان . الطبعة الأولى .

– عبدالجبار ، القاضي أبو الحسن (1961) . *المغني في أبواب التوحيد والعدل* . ج7 . خلق القرآن. قوم نصه إبراهيم الأبياري . الطبعة الأولى . مطبعة دار الكتب . سلسلة تراثنا .

– الفارابي ، أبو نصر (1967) *كتاب الموسيقى الكبير* . تحقيق غطاس عبدالملك خشبة . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة . سلسلة تراثنا . مصر .

– الفـارابي ، أبـو نصر (1970) *كتاب الحروف* . حققه وقدم له وعلق عليه محسن مهدي . دار المشرق . بيروت . لبنان .

– القاري ، ملا علي بن سلطان محمد (1984). *المنح الفكرية شرح المقدمة الجزرية* . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده بمصر .

* باللغات الأجنبية :

Auroux, Sylvain (1979) ***La Smiotique des Encyclopdistes.*** **Payot. Paris.**

Auroux Sylvain (1986). Histoire des Sciences et Entropies Des Systmes Scientifiques. In : ***Archives et Documents de la Soci*** **. No 7.**

Auroux, Sylvain (1994). ***La Rvolution Technologique de la Grammatisation*** **Margada. Belgique.**

Cantineau, Jean (1960) ***Cours de Phontique Arabe.*** **Klinchsieck. Paris.**

Fleish, Henri (1949 1950). Etude de Phontique Arabe. In: ***Mlanges de lUniversit saint Joseph.*** **Tome 28. Beyrouth. Liban.**

Saussure, F. De (1976. ***Cours de Linguisitique G*** **. Payot. Paris.**



الدور البارز لعبدالرحمن الداخل في الأندلس



غازي حاتم

ملخص المقال :

* يهـدف هـذا المقـال إلى إيضاح الدور الكبير الذي لعبه عبدالرحمن الداخل سياسياً وثقافياً وعمرانياً وعلمياً ، لأنه لم يكن قائداً عـربياً إسلامياً بارزاً فحسب ، بل كان سياسياً كبيراً مغامراً ومعروفاً باهتمامه بالعمارة والعلوم والأدب ؛ حيث وضع نواة أول دولة عربية إسلامية في شبه الجزيرة الأيبيرية ؛ وعمل على ترسيخ اهتماماته لدى خـلفائه ولـدى الباحثين والمثقفين في الأندلس خلال الحكم العربي الإسـلامي لتـلك البلاد الذي دام ما يقارب الثمانية قرون ؛ نشروا خلالهـا حضـارة عظيمة شملت كافة مناحي الحياة . وقد نال شرف التكريم من العرب والأسبان على السواء ، إذ أقاموا له رموز التقدير في بعـض المدن العربية والإسبانية ؛ ودخل التاريخ كواحد من أعظم الـرجال الذيـن صنعوا الأحداث وتركوا بصماتهم جلية في مسيرة الشعبين العربي والإسباني .

حال الأندلس قبل وصول عبدالرحمن الداخل

* لقد انطلقت قوافل العرب سنة 92هـ (711م) بتوجيه من الـوالي موسـى بـن نصير وبقيادة طارق بن زياد لفتح شبه الجزيرة الأيـبيرية (إسبانيا والبرتغال حالياً) ؛ الواقعة في أقصى الجنوب الغربي

من أوروبة والتي كانت تتخبط بإدارة الحكم القوطي الفاسد ، حيث استطاعوا خلال ثلاث سنوات من السيطرة عليها باستثناء بعض المناطق الواقعة في أقصى الشمال ، متسلحين بإيمانهم برسالة الإسلام العادلة وبسمعتهم الطيبة . وقد تلا ذلك فترة دامت اثنين وأربعين عاماً، جدد خلالها الحكم الإسلامي نشاطه بعد استتباب الفتح في الأندلس ؛ وأدى ذلك إلى انتقال المدّ العربي وراء البُرْت بزعامة الولاة الذين كان أولهم عبدالعزيز بن موسى بن نصير وآخرهم يوسف بن عبدالله الفهري ، ومن بينهم عبدالرحمن بن عبدالعزيز الغافقي الذي استشهد في معركة بلاط الشهداء سنة 732م أثناء جهاده لنشر رسالة الإسلام في الجنوب الفرنسي[1]. وفي هذه الفترة وبالضبط في سنة 730م (113هـ)[2]. وُلِدَ عبدالرحمن لوالدته الجارية المغربية رداح ولأبيه معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان بن الحكم ، حيث كانت الدولة الأموية المتمركزة في العاصمة دمشق في فترة ازدهارها . وقد اختلفت الروايات عن مكان ولادته ، ولكن من الأرجح أنه وُلِدَ في دير حنيفاء الذي يقع بين قنسرين (40 كم من جنوب حلب) شمالاً . وقد كان والده معروفاً بفروسيته وبشدة بأسه ضد البيزنطيين ؛ حيث دحرهم من بعض المعاقل ونال شهرة طيبة في عصور تالية وبخاصة أيام الحمدانيين . وشاء الله أن يموت باكراً (سنة 119هـ)[3] تاركاً ولده عبدالرحمن يتيماً لا يتاوز السابعة من عمره ، فعاش في رعاية جده الخليفة الأموي هشام وسكن في قصر الرصافة الذي كان مقاماً بالقرب من الفرات التابعة لبادية الشام ؛ حيث كانت مدينة الرصافة عاصمة بني أمية لبعض الوقت نتيجة اجتياح الطاعون لعاصمتهم دمشق ، وظلَّ عبدالرحمن في رعاية جدّه حتى وفاته سنة 125هـ (743م) .

دخول عبدالرحمن الداخل إلى الأندلس

• ولم يدم وضع الأمويين ، أصحاب الرايات البيض طويلاً ، بل سقطت دولتهم سنة 132هـ (750م) على أيدي العباسيين ، أصحاب الرايات السود ، الذين بطشوا بالأمويين كثيراً ؛ وأدى ذلك إلى موت واختفاء وفرار بعضهم الآخر . ولكن قوة عزيمة عبدالرحمن وإصراره على استعادة مجد أجداده وسلالته العظيمة التي توارثت المجد ورفعت راية المجد خفاقة ، فضلاً عن شخصيته الواثقة وقدرته على جذب محبة الآخرين له ، جعلت منه إنساناً مغامراً ، حيث قرر السفر واتجه جنوباً إلى فلسطين ثم إلى مصر ثم إلى القيروان وتلمسان في المغرب الأقصى ؛ واستقر أخيراً في منطقة نكور ، أقرب المناطق المغربية من الأندلس حيث رأى .. هذا المكان أكثر أماناً من غيره بسبب كون السلالة الحاكمة فيه تدّعي الانتساب لحمير ، التي كانت أم عبدالرحمن من سبيها ، ولأن قرب هذا المكان من الأندلس يساعده على متابعة مجريات أحداثه ، خاصة وأنه لا يطمح لإقامة سلطانه فيه . وبعد أن اطلع عبدالرحمن على أوضاع الأندلس مستعيناً ببعض مرافقيه الذين كانوا قد اشتركوا مع موسى بن نصير في فتح بعض مناطق الأندلس ، ومن ثم تأكده من جدية تأييد العرب في الأندلس له ، عبر مضيق جبل طارق على المركب مع مرافقيه ورسا على الشاطىء الأندلسي في ميناء بلدة المُنَكَّب . (تسمى حالياً المونيكار) في 15 أغسطس عام 755م[4] . ولم يمكث طويلاً في تلك البلدة الهادئة الواقعة على شاطىء البحر الأبيض المتوسط بالقرب من مدينتي غرناطة ومالقة ، بل انتقل إلى مدينة قرطبة وتمكن من التغلب على معارضيه من بعض الولاة

الأندلسيين ؛ وبعد أن التفَّ حوله كثير من الناس ، وخاصة بعد حدوث معركة المصارة (المسارة)[5] . واستطاع عام 138هـ (756م) أن يوحِّد الأندلس وأن يجعل من قرطبة عاصمته وأن ينقل الأندلس إلى مرحلة جديدة من تاريخها ؛ عُرفت بفترة الإمارة .

خبرة عالية في القيادة واهتمامات متنوعة

وقد واجه عبدالرحمن عند استلامه الحكم معارضة من قبل الإسبان حيث كانت قد قويت فلولهم التي كانت متواجدة بالقرب من مغارة أونفا ؛ في بعض القرى الجبلية المسماة بقمم أوروبة التابعة لولاية أوبيدو في إقليم أستورياس (أشتوريش) حيث كان يقودهم زعيمهم القوطي بيلايو ، وقد عمل عبدالرحمن على ضرب مراكز العصيان عليه من داخلها إذ دعم كبار رجالاتها الذين كانوا يعتقدون بعدم جدوى تحديه والوقوف بوجهه ؛ ونجح في خلخلتها ووضع ملوك إسبان موالين له[6] . لم ينكر أحد الحنكة السياسية التي كان يتمتع بها عبدالرحمن الداخل ، وصاحب الخال في وجهه[7] ، والذي أطلقوا عليه عدة تسميات كالداخل والأول وصقر قريش ، حيث أجمع المؤرخون على شجاعته ونشاطه وقوة شخصيته وبراعته وعلى ميله للتقشف أكثر من ميله إلى النعيم والرفاهية ، وعلى إحداث إنجازات حضارية بارزة وخاصة في مجال العمارة ؛ إذ شاد مدينة شبيهة بمدينة الرصافة التي كان قد بناها جده هشام في الشام وسماها بنفس الاسم وجعلها نسخة ثانية عنها وأصبحت هذه المدينة مكانه المفضل للسكن لفترة طويلة حيث أحبها كثيراً ؛ ولم ينتقل منها كي يسكن في قصر قرطبة إلاّ في السنوات الأربع الأخيرة من حياته . وما يؤكد اهتمامه بالعمارة

هو تخطيطه لبناء جامع كبير في قرطبة منذ توليه الحكم في الأندلس ، حيث لم يمض عدة شهور على ذلك ، حتى أخذ يفكر ويخطط لبناء هذا الجامع فاستوحى تصميم بنائه من تصميم الجامع الأموي في دمشق ؛ وبُدىء في بنائه في عهده وتحت رعايته . وقد أنفق عليه ثمانين ألف دينار واشترى موضعه - إذ كان كنيسة - بمائة ألف دينار . وعن اهتمامه بالعمارة قال أحد المؤرخين : " إنه لما تمهد له ملكه شرع في تعظيم قرطبة فجدد مغانيها وشيّد مبانيها وحصّنها بالسور ، وابتنى قصر الإمارة والمسجد الجامع ووسّع فناءه ، وأصلح مساجد الكور ، ثم ابتنى مدينة الرصافة متنزهاً له ، واتخذ به قصراً وجناناً واسعة نقل إليها غرائب الغراس وكرائم الشجر من بلاد الشام وغيرها من الأقطار "[8].

* عُرف عبدالرحمن الداخل بحبه لتأدية الواجب واعتبر التقاعس عن تلبيته رذيلة ، حيث كان يواجه مشاكله ، الواحدة تلو الأخرى ، دون كلل أو ملل ، منصرفاً لحياة جدية تُذكّر بنمط حياة جدّه هشام . وقد عبّر عن ذلك في شعر له ، وحسب ما ذُكر عنه أنه في إحدى الغزوات وقعت غرانيق في جانب معسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصيد بعلمه بوقوعها ويشهيه بها ويحضه على اصطيادها ، فأعرض عنه ثم جاوبه[9]:

دعني وصيد الغرانق	فإن همّي في اصطياد المارق
في نفق كان أو في حالق	إذا التظت هواجر الطرائق
كأن لفاعي ظل بند خانق	غنيت به عن روض وقعر شاهق
بالقفز والإيطان بالسرادق	فقل لمن تنام على النمارق

إن العــلا شــدّت بهمة طارق   فــاركب إليهــا ثــبج المضائق

أو لا فأنت أرذل الخلائق

* وإضـــافة إلى اهتمامه بالسياسة والعمارة ، فقد كان مهتماً بالعلوم وخاصة العلوم الزراعية ؛ حيث قام بزرع أول شجرة نخيل في الأندلس بالقرب من قصره في الرصافة ؛ وتعددت أشجار النخيل في أوروبا قاطبة . ويُقال عنه أنه كان محباً لهذا النوع من الأشجار لدرجة أنــه أصبح شاعراً في الوصف ، وممّا قاله في وصف نخلة وحيدة تبدت في الرصافة[10]:

تــبدّت لــنا وسط الرصافة نخلةٌ   تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل

نشــأتِ بــأرضٍ أنت فيها غريبةٌ   فمثلك في الاقصاء والمنتأى مثلي

فقد شبه تلك النخلة الوحيدة بنفسه كونه كان مقيماً في بلاد الأندلـــس الــبعيدة في المشرق . وكما كانت الغربة حاضرة في شعر الوصـــف كانت حاضرة في شعر الحنين ، حيث كان متميزاً بسهولة ألفاظــه وبُعــده عن التكلف وصدق عاطفته . وممّا قاله في الحنين إلى أحبابه وأهله في المشرق[11]:

أيهــا الــراكبُ الميممُ أرضي   أقــرَ منّي بعضَ السلامِ لبعضي

إنّ جســمي كمــا تراهُ بأرضٍ   وفــؤادي ومالكيــه بــأرضٍ

قد قضـــى الله بالفراقِ علينا   فعســى اجتماعنا سوف يقضي

* ولم يكن الحنين عنده متوقفاً على القول والشعر ، بل كان دافعــاً له كــي يطــلب (يستدعي) من بقي من أهله وأقاربه في ظل

العباسيين للحضور إلى الأندلس والعيش في أمان حكمه ؛ وخاصة بعد أن انـتهت أخبار أخته " أمة الرحمن " ولم يتبق لـه سوى أخته " أم الأصـبغ "، فبعث لها مبعوثاً خاصاً يخبرها بحاله وخاصة بعد أن حقق سمعـة ونجاحـاً كـبيرين ويطلبها فبعث لها مبعوثاً خاصاً يخبرها بحاله وخاصـة بعد أن حقق سمعة ونجاحاً كبيرين ويطلبها للسفر إليه ، ومما تشـير الروايات بأن أخته بكت فرحاً لسماع أخبار أخيها ؛ لكنها لم تقـرر السـفر مع المبعوث بسبب كبر سنها واكتفت بإرسال حبِّها العميـق لأخيها مع بعض حاجيات الشام كذكرى من بلاد أجداده ، ومن بينها بعض الرمانات التي أصبحت بعض حباها في أشجار الرمان الأولى في الأندلس[12].



* الأندلس بعد وفاة الداخل

* هذا بعض مما يمكن ذكره عن حياة عبدالرحمن الداخل الذي توفي في 25 ربيع الآخر سنة 172هـ (30 أيلول 788م)[13] عن عمر يقـل قليلاً عن الستين عاماً هجرياً ، والذي كان دخوله إلى الأندلس فتحاً ثقافياً بمعنى الكلمة ، لكثرة ما أنجزه خلال حكمه في تلك البلاد وما تابعه – بعد وفاته – أبناؤه وأحفاده من نشاطات عمرانية وثقافية وعـلمية ، حيـث أشاد ابنه الأول مئذنة جامع قرطبة وأضاف عليه عـبدالرحمن الـثاني بعـض الأجـزاء ووسع عبدالرحمن الناصر بهوه الأساسي (بهو البرتقال). بينما وسع الحكم الثاني (المستنصر بالله) قاعة الصلاة ولم ينحصر دور الجامع كمركز ديني بل تحول إلى مركز علمي وثقـافي واجـتماعي حيـث كـان يضم مئات الآلاف من الكتب

والمخطوطات التي وضعت في متناول الجميع . وكانت تعقد فيه حلقات الأدب والحديث وجلسات علماء الطب والفلك والطبيعة والفلسفة . ويزوره طلاب علم من الدول الغربية لينهلوا من معارف العرب المسلمين ؛ الذين جعلوا من مدينة قرطبة مركزاً مرموقاً بين مدن العالم ؛ حيث تميزت عن غيرها بأربعة أشياء ، ألا وهي جامعها (جامع قرطبة) وقنطرتها (قنطرة الوادي) وعلومها وبمدينة الزهراء التي بناها عبدالرحمن الثالث (الناصر) سنة (936م) في غرب مدينة قرطبة وتم الانتهاء منها بعد ثلاث سنوات ؛ حيث تم إشادة قصرها وصالوناتها وحدائقها ؛ وأصبح جمالها موضع إعجاب الكثيرين ، وخير من وصف قرطبة وما تتميز به هو القاضي عبدالجسور بن غالب بن عطية[14]:

بأربعٍ فاقت الأمصارَ قرطبةٌ ... منهن قنطرةُ الوادي وجامعُها
هاتان ثنتان ، والزهراء ثالثةٌ ... والعلم أعظم شيءٍ وهو رابعها

* ولم تنحصر إنجازات العرب المسلمين بعد وفاة عبدالرحمن الداخل على مدينة قرطبة ، أولى عواصم العرب في الأندلس ، بل غطت كافة مناطق إسبانيا ، حيث اشادوا القصور والقلاع والقصبات وأبراج المساجد والحدائق والجامعات والحمامات وإن لم يتركوا آثاراً معمارية في بعض المناطق ؛ إلاّ أنهم يكفيهم فخراً بأنه ليس هناك في إسبانيا كلها منطقة لا تحمل أسماء عربية في هذه الأيام حتى في أقصى الشمال ؛ حيث لم يستقر الحكم العربي فيها طويلاً . ولكن أكثر المدن التي غصت بالآثار العربية هي المدن الواقعة في الجنوب الإسباني الذي يُعرف الآن بإقليم الأندلس ، حيث أشادوا في إشبيلية القصر

(الكازار) وجامع إشبيلية ومئذنته المعروفة باسم الخيرالدا وبرج الذهب ، وأشادوا في مدينة مالقة قلعة روندا وقصبة مالقة وأسوار مالقة وماربيا ، وفي مدينة طليطلة ، قصرها (القصر الطليطلي) وجامعها (جامع المردوم) وفي قلب إسبانيا ، بنوا حصن مدريد (مجريط كما كان يسميها العرب). وأقاموا في بلنسية قلعة خيخوتا وقلعة أتلايا، وفي سرقسة قصر الخفيرا ،.. إلخ ، وكانت آخر إنجازاتهم في مدينة غرناطة ، آخر معاقل العرب في الأندلس ، حيث بنوا قصر الحمراء العظيم وحديقته المشهورة " جنة العريف " الذي مازال باقياً حتى الآن كتحفة عربية تمجد دور العرب وإنجازاتهم العظيمة بالرغم من خسارته وخسارة الأندلس نهائياً سنة (1492م) (987هـ) ، تاركين للإسبان تراثاً حضارياً رائعاً شمل كافة نواحي الحياة الثقافية والعلمية والاجتماعية والعمرانية ؛ حيث اعتمدوا عليه منذ ذلك الوقت وطوروه ووصلوا الآن إلى حالة بارزة من التقدم العلمي والتكنولوجي مقارنة مع وضعنا العلمي المتواضع .

تكريم الداخل

* لم ينس العرب والمسلمون عبدالرحمن الداخل ، ولم ينسوا مغامرته الشجاعة ولم يتوانوا عن ذكره أمام الأجيال القادمة ، كما أن كتب التاريخ الإسلامي حافلة بالمعلومات الكافية عنه وعن أمثاله ، وتؤكد رموز التقدير في بعض المدن العربية عن حبِّ العرب له واعتزازهم بإنجازاته المشرِّفة . ولم ينس الشعب الإسباني هذا القائد الكبير ؛ لأن تاريخهم مرتبط بتاريخنا الإسلامي وبإنجازات القادة الذين حكموا بلادهم ابتداءً بالقائد العربي طارق بن زياد الذي فتح بلادهم

وانتهاءً بأبي عبدالله الصغير الذي سلّم مفاتيح مدينة غرناطة إلى الملكين الإسـبانيين فرناندو وإيزابيل ، ومروراً بكثير من القادة الذين حكموا في فـترات الإمـارة والمرابطين والموحّدين إلخ . وخير ما يثبت عدم نسيان الإسبان لعبدالرحمن الداخل ، هو ما قامت به الحكومة المحلية في بلدة المُنَكّب ، حيث أشادت له رمزاً تقديرياً كونه اختار بلدهم ليحطَّ رحالـه فيها[15]، مضيفة بذلك إلى آثارهم العربية الإسلامية الباقية في بـلدهم أثـراً تذكارياً آخر ، ولم تكتف بذلك ، بل سعت ومازالت جاهدة لإقامة علاقات تعاون وأخوة وتوأمة مع بعض البلدات والمدن العربية لزيادة الترابط الثقافي والتاريخي والحضاري بين الشعبين العربي والإسباني الصديقين .

